

VISIT...

LANZAROTE
Caliente.COM



И. КОСИНСКИЙ
**ЗОРКИЙ
ОБЪЕКТИВ**

Библиотека пионера

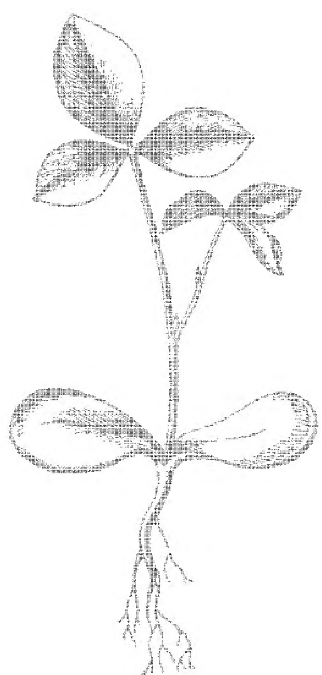
Знай и уме́й



БИБЛИОТЕЧКА ПИОНЕРА
«Знай и умей»

И. КОСИНСКИЙ

**Зоркий
объектив**



ИЗДАТЕЛЬСТВО
„ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА“
ЛЕНИНГРАД
1966

ШКОЛЬНАЯ БИБЛИОТЕКА

Книга И. А. Косинского рассказывает об искусстве фотографии — о многочисленных изобразительных приемах современного фотоискусства, о его задачах и достижениях.

Кроме того, вы найдете здесь и технические советы. Но они занимают в „Зорком объективе“ не главное место, так как мы надеемся, что нашим читателям уже знакома книга того же автора „Юному фотолюбителю“, специально посвященная фотографической технике.

Большинство фотографий, приведенных в этой книге, выполнены автором.

РИСУНКИ В. ЛЕОНОВА

ВВЕДЕНИЕ

ТРИ

ДОРОГИ

СОВРЕМЕННОЙ

ФОТОГРАФИИ



Инструмент ученого. В год, когда была изобретена фотография, двум археологам посчастливилось обнаружить в джунглях Центральной Америки остатки древнейшей цивилизации — памятники исчезнувшего народа майя.

Один из двоих, англичанин Казервуд, был не столько ученым, сколько художником. И даже не столько художником, сколько рисовальщиком. Так в те времена называли людей, владевших искусством необычайно точного рисунка — «фотографически точного», как сказали бы мы сейчас.

Сообщение о редчайшей находке ушло в Европу, и теперь дело было за тем, чтобы обмерить и зарисовать открытые памятники. Это потребовало нескольких месяцев упорного труда в нечеловечески трудных условиях.

Представьте себе художника, простаивающего целые дни по колено в болоте, забрызганного с ног до головы грязью, атакуемого тучами moskitov, для спасения от которых приходилось натягивать перчатки и закутывать лицо, оставляя только узкую щелку для глаз.

Казервуд работал с неустойчивой настойчивостью. Но мир образов, с которыми пришлось ему столкнуться, был настолько странным и далек от привычных европейских образов, что карандаш буквально отказывался повиноваться. Порой было просто невозможно понять, что возникало перед глазами из-под слоя мха, из-за

сплетений лиан: деталь орнамента или часть фигуры человека либо животного? Что высек на монолите неведомый скульптор — глаз, солнце или какой-то отвлеченный символ?

Причудливые тени этих деталей, неуклонно движущиеся по мере того, как солнце совершало свой дневной путь, еще более усложняли работу художника.

Сегодня нам трудно даже представить себе, чего стоило Казервуду изготовление десятка рисунков, отличающихся безупречным сходством с оригиналами. Но справедливости ради приходится тут же сказать, что памятники, открытые в болотистых, малярийных джунглях Центральной Америки, не требовали от художника особой оперативности. Он мог целыми часами вглядываться в скульптурные изображения, напоминающие мрачные каменные маски, и повторять неудавшийся рисунок вновь и вновь.

Гораздо труднее пришлось тем рисовальщикам, на чью долю выпало запечатлевать древности, разрушающиеся на глазах. В таком положении оказался, например, современник Казервуда — Фланден, автор зарисовок ассирийских памятников. Алебастровые скульптуры древней Ниневии, отрытые археологами, не выдерживали палящего солнца и песчаных ветров пустыни. Здесь художнику было уже не до деталей...

Полвека спустя археология и многие другие науки уже уверенно пользовались услугами фотографического аппарата.

И все-таки, например, в 1877 году, во время очередного противостояния Марса, астроному Скиапарелли пришлось провести у телескопа не одну бессонную ночь: он лихорадочно переносил на бумагу каналы, открытые им на этой планете. Почти до конца прошлого века умение рисовать с натуры считалось крайне важным и для астронома, и для географа, и для ботаника, и для анатома.

Насколько же легче стало запечатлевать научные открытия, когда в арсенал науки вошла фотография! Фотоаппарат навсегда «поселился» в лаборатории ученого, в обсерватории, в батискафе, в космическом корабле, сделался неременным спутником ученых в любой научной экспедиции.

Фотография полностью заменила собой добросовестных и аккуратных рисовальщиков, трудившихся когда-то рука об руку с учеными. Она как бы специально создана для того, чтобы с максимальной точностью фиксировать все, что введено в поле зрения объектива. Со временем оснащение научной фотографии пополняется самыми совершенными объективами, пленкой, чувствительной к невидимым лучам, цветной пленкой, чрезвычайно точными приборами для определения выдержки. Специальный поворотный механизм часами держит под прицелом фотокамеры заданный участок звездного неба. Телескоп, микроскоп, рентгеновский аппарат помогают получить на пленке абсолютно объективные изображения видимых и невидимых, близких и далеких, бесконечно больших и бесконечно мелких предметов — изображения, обладающие огромной научной, познавательной ценностью.

Но можно ли причислить их к произведениям искусства?

Как ни странно, в ряде случаев это так. Очень и очень нелегко установить тот рубеж, где фотография, сделанная явно с научной целью, приобретает определенную художественную ценность.

Приходилось ли вам видеть микрофотографии... ну, скажем, молекул нуклеиновой кислоты? Или вируса табачной мозаики? Благодаря огромному увеличению на этих фотографиях открывается глазу редкий по красоте, очень своеобразный орнамент. И ученого, и художника в равной степени могут заинтересовать снимки волны, разбивающейся о берег, ледяных кристаллов на оконном стекле или лабиринта ходов, проточенных жуком-короедом в древесине живого дерева. На одном из таких снимков гусеницы дубового шелкопряда безмятежно объедают молодые побеги. Казалось бы, подобный сюжет совершенно не интересен в художественном отношении, но фотограф выбрал резкий боковой свет (пожалуй, не особенно подходящий для научного снимка), в котором литые тельца гусениц среди нежных листьев и веточек воспринимаются как чеканная резьба по серебру, как произведение ювелира.

Палитра художника. Значит, к каждому сюжету, к любой детали материального мира можно отнести

по-разному. В древесном листе можно увидеть просто аккумулятор солнечной энергии — плоскую ажурную сетку, каждая ячейка которой набита зернами хлорофилла, — и показать его на снимке именно таким, подчеркнув, к примеру, его сетчатую структуру. Но можно показать и иначе: беззащитным лоскутком зеленой живой ткани, ловящим солнечный луч и трепещущим от порывов ветра. Во всяком случае, прежде, чем нажать на спусковую кнопку фотоаппарата, мы — пусть даже в последнее мгновение — обязательно представляем себе, хотя бы приблизительно, что и как должно получиться на снимке.

В большинстве же случаев фотограф располагает возможностью не спеша выбрать такие точки съемки, границы кадра, освещение, светофильтр, которые наилучшим образом отвечают его творческому замыслу. Вот почему одни фотоснимки вызывают тревожное настроение, другие — радостное, светлое, хотя на тех и других мы видим, по существу, «нейтральный» объект, например пейзаж. Тревожное впечатление создают темные тона снимка, сильные контрасты света и тени, низко нависшее небо. Светлая тональность снимка способствует совсем иному впечатлению. Нерезкость, «смазанность» контуров, вытянутость линий символизируют движение, разные оттенки серого символизируют более и менее яркие цвета.

Фотограф может выделить маленький фрагмент пейзажа, представляющий почему-либо особый интерес, но в натуре терявшийся среди других. Выбор части из целого, ограниченного из необъятного — это тоже одно из действенных средств изобразительного искусства.

Вдобавок работа над произведением художественной фотографии никогда не кончается со спуском затвора. И даже с проявлением пленки: негатив — всего лишь полуфабрикат, и автор снимка имеет в распоряжении немало средств, чтобы при печати подчеркнуть одни его детали, «приглушить» или совершенно убрать другие.

Итак, каждый удавшийся снимок доносит до зрителей какой-то образ — то ли постепенно «выношенный» фотографом, то ли привлечший его внимание в последний момент перед съемкой — и позволяет про-

следить авторский замысел. Художественный снимок, в отличие от научного, всегда выдает отношение автора к предмету съемки. Так преодолевается тот бесстрастный автоматизм, который заключен в самой природе фотографии. Его преодоление сближает фотографию с другими видами искусства. Ведь и картина художника никогда не бывает ни бесстрастным зеркалом, ни окном, через которое мы наблюдаем кусочки окружающего мира точно такими, как в натуре.

Если, рассматривая картину Сезанна, Моне или Ван-Гога, зритель стремится в первую очередь узнать, как выглядели сто лет назад берега Марны, гаврский порт или багряные виноградники Арля, — ему придется пережить некоторое разочарование. Во-первых, по картинам он составит об этом куда менее полное представление, чем по ремесленным фотоснимкам того времени. Во-вторых, он так и не почувствует настроения, которым проникнуты эти полотна. Ему не передадутся ощущения художника: ни влажность задымленного воздуха над портовым городом, от которой трудно дышать, ни бодрящая свежесть первых заморозков, ни ласка осеннего, мягкого солнечного света. Не почувствовав ничего этого, зритель увидит в художнике только ненадежного и неполного информатора.

От художественной фотографии, как и от живописи, далеко не всегда требуется очень точная передача всех внешних признаков объекта съемки. Для целей науки можно сфотографировать цветок так, что снимок будет выглядеть точной, вплоть до мельчайших деталей, гравюрой из ботанического атласа. А на художественном снимке он скорее всего предстанет перед зрителями живым организмом, тянущимся к небу, жаждущим света и влаги.

Художественному снимку мы прощаем многое из того, с чем трудно мириться на снимке научном: и отсутствие второстепенных деталей (это порой даже считается его достоинством!), и неполную резкость, и искажение пропорций, и отсутствие красок. Фотоискусство до сих пор очень робко пользуется «цветными» фотоматериалами: они еще слишком часто вызывают воспоминание об анилине и слишком редко — о солнечных красках Ренуара, Гогена, Сарьяна.

Но каждое выдающееся произведение художественной фотографии ценно тем, что оно непременно бывает отмечено своим, особым почерком — почерком его автора. И еще: искусство фотографии национально, как всякое подлинное искусство. Невозможно спутать работы англичан с работами, скажем, японцев; по-разному снимают (а это значит — по-разному видят!) советские и венгерские, польские и китайские мастера объектива.

Оружие репортера. В 1961 году в нашей стране вышла книга «День мира», составители которой задались целью показать события одного дня из жизни человечества. Они выбрали будничный осенний день 1960 года.

«ЭТО БЫЛ САМЫЙ ОБЫЧНЫЙ ДЕНЬ, — читаем мы на титульном листе книги. — НА ЗЕМЛЕ, КАК ВСЕГДА, ШЕЛ СНЕГ, ЦВЕЛИ ЦВЕТЫ, ЛЮДИ РОЖДАЛИСЬ И УМИРАЛИ, ЛЮБИЛИ И НЕНАВИДЕЛИ, ПАХАЛИ ЗЕМЛЮ, ПОСТИГАЛИ НЕВЕДОМОЕ, ВАРИЛИ СТАЛЬ, ПИСАЛИ СТИХИ... ПЕСТРАЯ МОЗАИКА ФАКТОВ СКЛАДЫВАЛАСЬ В МОМЕНТАЛЬНЫЙ СНИМОК ЖИЗНИ СОВРЕМЕННОГО ЧЕЛОВЕЧЕСТВА НА ОДНОМ ИЗ САМЫХ КРУТЫХ ВЗЛЕТОВ ИСТОРИИ».

«Моментальный снимок»! Сколько их, моментальных снимков, не в переносном, а в прямом значении слова, понадобилось, чтобы хоть в общих чертах отразить происходящее на земном шаре всего за одни сутки? Пожалуй, не менее тысячи, несмотря на очень строгий отбор. В то же время без них никак нельзя было обойтись. Картина любого очередного дня, складывающаяся из огромного количества газетных корреспонденций, статей, стихотворений, карикатур, сегодня выглядела бы далеко не полной без кадров кинохроники, без десятков тысяч фотоснимков, ежедневно появляющихся в журналах, газетах, на экранах телевизоров.

Фоторепортеры работают днем и ночью, чтобы показать человечеству не только его праздники и парады, но и вооруженные столкновения, стихийные бедствия, катастрофы... Они проникают в самые труднодоступные уголки земного шара, нередко рискуют жизнью, иногда не возвращаются с очередного задания в по-

славшую их редакцию. Так случилось с Робертом Капой, Вернером Бишофом, Давидом Сеймуром, о которых вы прочтете в этой книге. Так случилось с известным мастером цветной фотографии, гражданином ГДР Гельмутом Дрехслером: он погиб в Африке во время научной экспедиции. Так случилось с нашим соотечественником, молодым талантливым фотожурналистом Гурамом Тиканадзе, не вернувшимся из альпинистского похода в суровые горы Сванетии.

Фоторепортер всегда находится «на переднем крае» событий. Порой смертельный риск вознаграждается для него одним-единственным снимком. Но это снимок, отражающий неповторимое мгновение жизни человечества, снимок — исторический документ... Что может быть почетнее этого предназначения? Глядя на такие снимки, забываешь о фотографической технике, композиции, кадрировке: «голый», но зато подлинный до мельчайших деталей факт порой волнует больше, чем тщательно отделанная картина.

Правда, глубокое содержание всегда требует и совершенной формы. Без этого самый драматический, самый волнующий кадр останется документом — и только. Он становится произведением фотоискусства только в том случае, когда впечатляющая сила документа, непререкаемая правдивость сочетаются с блестящим профессиональным мастерством репортера, лежащим почти у предела человеческих возможностей.

И тем не менее золотой фонд произведений фотоискусства к настоящему времени насчитывает уже не одну сотню репортажных фотографий. Значит, и фоторепортаж, фотопублицистику невозможно отделить от так называемой художественной фотографии какой-то четкой, раз навсегда проведенной границей. Три пути, которыми идет современная фотография, то и дело пересекаются, а иногда и сливаются в один: существует немало снимков, заключающих в себе черты и научной, и репортажной, и художественной фотографии.

Возможности фотолюбителя. Закономерности фотоискусства еще ждут своих исследователей. В отличие от искусства живописи, театра и совсем молодого искусства кино, здесь еще много неясного, не осмысленного до конца. Вот почему в любой книге, посвящен-

ной искусству фотографии, рассуждения эстетического свойства перемежаются ссылками на особенности фотографической техники, изложением деталей технического оснащения фотографа. Не так ли было с древними трактатами по архитектуре и живописи, где изложенные «высоким стилем» законы искусства чередовались с практическими советами и рекомендациями, нередко почерпнутыми автором из собственного опыта? Как утверждалось когда-то искусство архитектуры или живописи, так происходит сейчас становление искусства светописа. Чтобы приобщиться к нему, недостаточно купить фотоаппарат и без долгих сборов отправиться на съемку.

Хотелось бы, чтобы к этому выводу пришел и читатель, дойдя до последних страниц лежащей перед ним книги.

Конечно, с самого начала надо овладеть основными техническими навыками. Необходимо изучить свой фотоаппарат и уметь использовать вспомогательные приспособления, расширяющие его возможности. Однако съемка, процесс построения снимка вовсе не сводится к тому, чтобы зайти с нужной стороны и вовремя нажать на спуск затвора. Нельзя относиться к сложному и тонкому искусству съемки, как к чему-то вроде суммы ружейных приемов, как это еще, к сожалению, изображается в некоторых руководствах по фото.

Путь к фотографическому мастерству нелегок, однако открыт для всех. Не каждый способен выучиться игре на скрипке, овладеть лепкой, научиться хорошо рисовать или писать стихи, а фотографические знания и опыт доступны каждому.

Предстоит научиться многому. Даже и сегодня не все то, чем мы любуемся в окружающем мире, поддается съемке с помощью имеющихся у нас фотографических средств. Значит, надо научиться оценивать фотогеничность предметов на глаз, чтобы не портить понапрасну пленки. Надо также развивать в себе наблюдательность, чтобы не пройти мимо интересного, необычного, подметить такие мелочи, на которые многие просто не обращают внимания. А мы не только увидим их, но и постараемся захватить с собой их изображение.

Иногда придется возвращаться на одно и то же место не раз и не два. Выжидать часами. Вставать на заре, чтобы встретить восход солнца вдалеке от дома. (Недаром книгу, посвященную своей работе, фотожурналист Василий Песков назвал: «Шаги по росе».)

Но больше всех увидит вокруг себя не только тот, кто рано выходит из дому. Зорче видит тот, кто больше знает: знаком и с марками светофильтров, и с повадками птиц; знает, когда может пригодиться бинокль, а когда — телеобъектив; каковы возможности солнечного света и света электрической лампы; в каком месяце цветет тополь и в каком наиболее красива рябина. Очень, очень многое предстоит узнать фотолюбителю, который до сих пор снимал исключительно своих родных и знакомых и только теперь открывает для себя другие области фотографии.

Как попытку помочь таким фотолюбителям надо рассматривать и эту книгу.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

МИР, УВИДЕННЫЙ ЗА НОВО

ОСВЕЩЕНИЕ, ТОЧКА СЪЕМКИ, КОМПОЗИЦИЯ СНИМКА



Не все кругом фотогенично! Не секрет, что большинство первоклассных, вполне современных камер — «Зорких», «Стартов», «Зенитов» — в руках фотолюбителей работают еще не в полную силу. Их владельцы снимают порой очень помногу, выбирают, казалось бы, интересные объекты, красивые пейзажи, а снимки получаются вялыми, невыразительными. Такие фотолюбители, видимо, еще не открыли для себя главного секрета фотографии. В чем он состоит? Прежде всего в умении увидеть окружающий мир таким, каким он выйдет на снимках. Там он лишится красок и объема, станет, как говорят специалисты, **МОНОХРОМНЫМ** (одноцветным) и **ДВУХМЕРНЫМ** (плоским). Фотолюбитель лишь постепенно начинает представлять себе, как получится у него тот или иной объект, приобретя эти новые свойства.

Поэтому на снимках так часто разочаровывают нас те объекты, которые в натуре были окрашены в яркие, разнообразные цвета и привлекли внимание фотографа в основном по этой причине. Например, в натуре очень эффектны многие садовые цветы, и в первую очередь — розы и гладиолусы. Но попробуйте сфотографировать их — и вы убедитесь, что у них красива только окраска, а вовсе не форма: распустившийся цветок розы на черно-белом снимке нередко напоминает... рыхлый кочан капусты. Лучше получаются цветы, которые обладают резко выраженной, своеобразной формой, например ирисы, георгины или настурции. Это

относится в особенности к белым цветам — даже таким непритязательным, как боярышник или глухая крапива.

Для недостаточно опытного фотолюбителя особенно легки зимние снимки, несмотря на сильные контрасты светотени, которые присущи зимним пейзажам в солнечные дни. Это объясняется тоже тем, что зимой в природе преобладают черный и белый цвета, — следовательно, сюжет не может обмануть фотолюбителя богатством и яркостью красок. Наоборот, при съемке осеннего пейзажа в большинстве случаев неизбежно разочарование. Всем известно, как красив осенний лес или парк с красной, оранжевой, желтой и зеленой листвой, особенно в солнечные дни. Но на черно-белом снимке, в какую бы погоду мы ни фотографировали, все это великолепие, естественно, пропадает.

К «непослушным» объектам, которые никак не хотят хорошо получаться на снимках и доставляют фотографу много огорчений, относятся также человеческие лица. Далеко не все они являются фотогеничными, то есть удачно выходящими на снимке.

«Построить кадр» не всегда легко. Кроме того, на каждом снимке, естественно, будет запечатлен только небольшой кусочек огромного, необъятного мира. Надо, чтобы даже этот крошечный кусочек оказался достаточно интересным, характерным, чтобы он давал какое-то представление и о том, что осталось за рамками кадра. А для этого недостаточно прикинуть, насколько красив уголок природы, виднеющийся в видоискателе. Наша задача — сделать снимок возможно более выразительным. Значит, надо учиться правильно строить кадр.

Построить как следует кадр — это значит выбрать из многих возможных вариантов наиболее удачное освещение, точку съемки и момент, когда следует нажать на спуск затвора. Кроме того, путем умелого диафрагмирования можно оставить резкими только те предметы на снимке, на которых внимание должно концентрироваться в первую очередь. Остальные части снимка в этом случае будут всего только фоном, из которого выступает главный объект съемки.

При фотографировании движущихся объектов уме-

лый выбор скорости затвора должен обеспечивать нужную степень «смазанности».

Все это, вместе взятое, совсем не так просто, как может показаться на первый взгляд, и дается фотолюбителю далеко не сразу.

Освещенность предмета съемки. Форму и объем любого предмета наш глаз определяет по чередованию на нем света и тени.

Освещенные участки называются у фотографов «светами» (напоминаем: на негативе светá получают темными). Отражение солнца в любой блестящей поверхности носит название «блик». Бликами называют также отдельные пятнышки света; их можно наблюдать, например, в солнечный день под кроной дерева.

Места совсем не освещенные — тени — на негативе выходят более или менее прозрачными. Между светом и тенями не всегда бывает резкая разница: нередко здесь наблюдается плавный переход («полутень»).

Освещенные предметы отражают часть падающего на них света на соседние. Так возникают мягкие отблески (отсветы), или, как принято их называть, «рефлексы».

Сочетание всех этих видов освещенности показано на снимке.

Световые контрасты. В ленинградском Эрмитаже экскурсоводы, вероятно, обращали ваше внимание на две небольшие картины великого итальянского художника и ученого Леонардо да Винчи. Их принято условно называть «Мадонна Бенуа» и «Мадонна Литта».

Подойдите к ним как-нибудь без экскурсовода и обратите внимание на такую, казалось бы, второстепенную деталь: как распределены на них свет и тень.

Фигуры, изображенные на обеих картинах, освещены спереди, а между тем в раскрытые окна, которые видны у них за спиной, врывается яркий дневной свет. Посмотрите, как сильно Леонардо вынужден был «приглушить» яркие прямоугольники окон, чтобы они не отвлекали внимание от основного содержания картин. Поэтому контраст¹ между ними и прочими деталями картины получился далеко не таким разитель-

¹ К о н т р а с т о м называется разница между самой светлой и самой темной деталью изображения.

ным, как в природе, где лицо человека, находящегося в комнате, всегда оказывается освещенным в 500—1000 раз слабее, чем прямоугольник раскрытого окна.

Фотопленка не может «справиться» с такими сильными световыми контрастами. Чем больше разница между светлыми и темными деталями объекта съемки, тем труднее подобрать для него подходящую выдержку. Правда, пленка обладает некоторой «широтой», то есть почти не чувствительна к небольшим передержкам и недодержкам. Но как бы мы ни изменяли выдержку и диафрагму (=экспозицию) при съемке очень контрастного объекта, на снимке вполне удовлетворительно получится только что-нибудь одно: или освещенные его части, или теневые.

Если при съемке в комнате против света определять экспозицию¹ в расчете на то, чтобы на негативе хорошо «проработались» окна, — все остальные детали обстановки на проявленной пленке будут представлять собой сплошное прозрачное пятно. Если же определим экспозицию, ориентируясь на предметы, находящиеся в комнате, — для окон это будет сильнейшей передержкой. Они окажутся на негативе сплошь черными и даже отчасти затемнят (завуалируют) остальную часть негатива.

Вот почему даже у самого неопытного фотолюбителя хорошо выходит пейзаж, равномерно освещенный солнцем, например поле без погруженных в тень участков (соотношение яркостей не более 1 : 50); и вот почему даже опытный фотограф обычно избегает снимать тот или иной объект до тех пор, пока освещение не станет более мягким и ровным.

Чтобы несколько смягчить на негативе сильные световые контрасты, определяют экспозицию отдельно для светлых и для темных частей объекта и берут для съемки среднюю величину.

Направленный и рассеянный свет. Резкий, прямой свет, падающий на наш объект, называется направленным. Это может быть свет солнца, прожектора или электрической лампочки, не затененной абажуром.

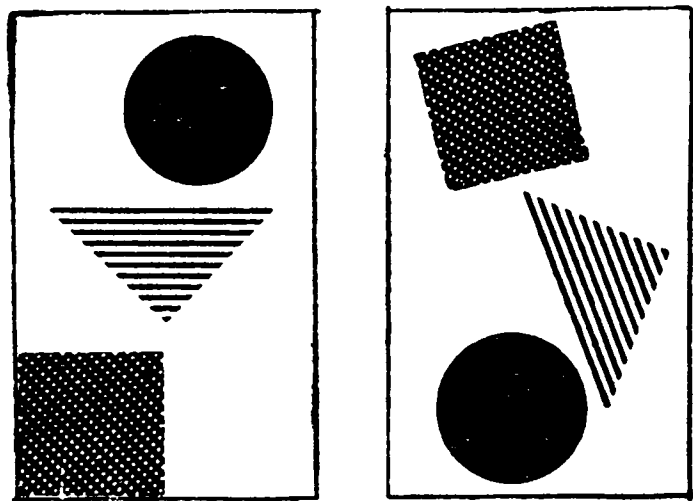
¹ Для определения экспозиции лучше всего пользоваться специальным прибором — фотоэлектрическим экспонометром; как это делается, рассказано в приложении к книге.

Направленное освещение при умелом использовании помогает получить броские, эффектные снимки. Однако оно опасно для многих контрастных объектов. Зато рассеянный свет, наоборот, смягчает контрасты снимка. Фотографии, сделанные при рассеянном освещении (в пасмурную погоду или в помещении, куда не проникали лучи солнца), отличаются хорошей «проработкой» всех деталей. Но им грозит другая опасность — получиться несколько скучными, «безжизненными».

Только очень опытный фотограф, стремясь получить особо эффектный снимок, может позволить себе съемку при заведомо контрастном освещении. Вот один из примеров такого освещения.

Вечер, только что прошла гроза, но поредевшие тучи еще облегают небо. И вдруг из-за нижнего края туч прорвались лучи низко стоящего солнца. Омытые дождем деревья, далекие здания, мачты электропередач, мосты кажутся в этих лучах особенно четкими, будто нарисованными. Тени выглядят особенно густыми. Перед нами — ярко выраженный случай «жесткого» освещения, совсем не похожего на мягкий солнечный свет перед той же грозой.

Очень жестким, то есть остро направленным, а не рассеянным, часто бывает электрический свет.



Снимков, лишенных композиции, не существует. Как бы ни были разбросаны по полю снимка светлые и темные участки, в любом случае они образуют какую-то композицию; только в одном случае она будет казаться более приятной для глаза, более гармоничной, а в другом — менее.

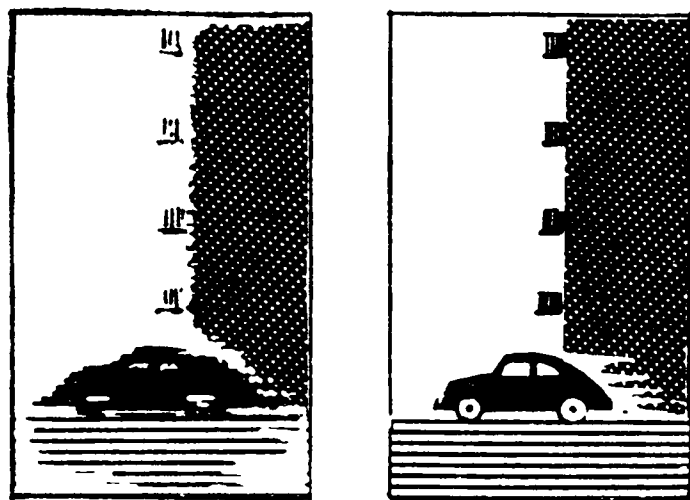
Поэтому для съемки при искусственном освещении, особенно когда производится портретная съемка, нужно брать не прозрачные, а так называемые молочные лампы и вдобавок к этому в ряде случаев устанавливать перед ними рассеиватели света, например экраны из марли. Словом, необходимо в максимальной степени смягчать освещение объекта.

Чрезвычайно резкие световые контрасты порождает «встречный» свет, источник которого находится за

фотографируемым объектом. Такой свет заставляет особенно тщательно определять выдержку и подбирать пленку, не слишком чувствительную к недодержкам и передержкам.

Композиция снимка. Изображение, полученное на фотографическом снимке, состоит, если присмотреться, из отдельных линий и пятен — больших и малых, коротких и продолговатых, темных и светлых, резких и нерезких. От их распределения в кадре зависит, удачной или неудачной окажется композиция снимка. Снимков «без композиции» не существует, потому что ведь на каждом из них что-то изображено.

Когда перед нами осмысленный, реалистический снимок (о так называемых абстрактных снимках еще будет речь дальше), глаз видит на нем не просто «зрительные пятна», а определенные образы, даже если снимок нерезок, расплывчат, как это случается у малоопытных фотолюбителей¹. Это еще раз показывает, что самым важным является во всех случаях содержание снимка, а его композиция, то есть расположение на поле снимка светлых и темных участков, играет второстепенную роль. Она должна способствовать лучшему раскрытию содержания — и только.



Признание композиции удачной или неудачной зависит от смыслового содержания снимка. Вглядываясь в снимок издали и улавливая на нем пока только чередование светлых и темных участков, «зрительных пятен», мы еще не в состоянии окончательно решить, удачна его композиция или нет. Но как только мы различим на снимке знакомые нам предметы, сразу становится ясно: в данном случае композиция снимка оставляет желать лучшего. Так и хочется передвинуть этот автомобиль вправо, чтобы перед ним оставалось хоть небольшое свободное пространство, чтобы ему «было куда ехать»!

¹ Наши глаза и зрительная память имеют одну интересную особенность: они «сигнализируют» даже о самом отдаленном (и притом, бывает, совершенно случайном) сходстве. Так порой облака, несмотря на неопределенность, расплывчатость их форм, напоминают то зверей, то птиц, то профиль какого-нибудь знакомого нам человека, то крепостные башни.

Многоплановый объект. Местность, расположенную перед нашим объективом, можно мысленно разбить на несколько зон. Пусть границей самой ближней зоны, начинающейся непосредственно перед аппаратом, будет 10 метров. Условимся, что средняя зона охватит расстояние от 10 до 30 метров, а все, что лежит дальше, войдет в дальнюю зону, простирающуюся до бесконечности.

Все предметы, расположенные в ближайшей к нам зоне, называют еще так: предметы, находящиеся на переднем плане. Иногда все они, вместе взятые, именуются совсем коротко: «передний план».

Наша вторая зона — это второй, или средний, план, а третья — задний план.

Объект съемки, который включает в себя предметы и переднего, и среднего, и заднего плана, называется **м н о г о п л а н о в ы м**.

Теперь понятно, как возникли такие чисто фотографические выражения, как «пейзаж с деревьями на втором плане», или «пейзаж с темным передним планом» (с темными предметами вблизи от аппарата), или «портрет, снятый крупным планом» (снятый с близкого расстояния). Эти лаконичные выражения необходимы фотографу для того, чтобы кратко и точно охарактеризовать и объект съемки, и самый снимок.

Композиция должна быть простой и четкой. В современной художественной фотографии многоплановые объекты пользуются все меньшей популярностью. Требование простого, в ряде случаев прямо-таки «плакатного» построения все чаще предъявляется к снимкам любого жанра. Побольше снимайте крупным планом! Старайтесь избегать сюжетов, где совершенно отсутствует какой бы то ни было передний план.

Это требование приобрело особый смысл, когда появился и получил широкое признание кадр малого формата — 24×36 миллиметров. При таком формате негативов больше всего проигрывают именно фото, снятые мелким планом, — в частности, пейзажные снимки, на которых почти всегда фигурирует множество второстепенных деталей.

Каждый раз, собираясь нажать спусковую кнопку, подумайте: а не выиграет ли снимок, если подойти

к основному объекту еще ближе? Не воспользоваться ли объективом с бóльшим фокусным расстоянием?

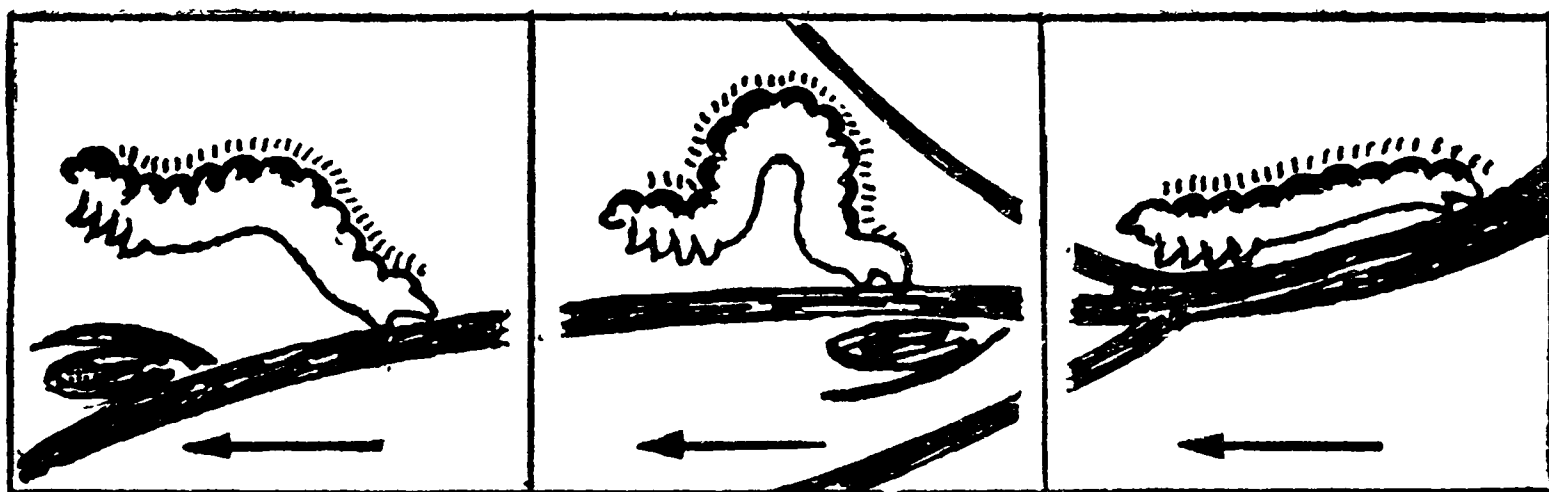
Каждая лишняя секунда раздумья и «прицеливания» перед тем, как спустить затвор, обычно оправдывает себя. Но, конечно, бывают и такие случаи, когда в распоряжении фотографа оказываются лишь считанные доли секунды: раздумывать некогда, иначе редкий кадр будет безвозвратно упущен. Здесь уже не приходится взвешивать тонкости построения снимка, выбирать наилучший композиционный вариант, — достоинство таких снимков в другом: в их уникальности, неповторимости.

Подходящий и неподходящий момент для съемки. Мы фотографируем гонки парусных яхт. При съемке поторопились, и, когда проявили пленку, оказалось, что на многих снимках одна яхта наполовину закрывает другую или какое-то судно повернуто к нам кормой. От этого снимки получились маловыразительными, менее удачными, чем нам хотелось бы.

Еще один пример. На самой оживленной городской улице бывают моменты, когда движение ненадолго замирает. Если сфотографировать улицу в этот момент, она будет на снимке такой же пустынной, как улица на городской окраине. С другой стороны, и окраинную улицу, обычно пустынную и тихую, может случайно и ненадолго заполнить, скажем, колонна автомашин. Если мы сфотографируем ее как раз в эти минуты, она получится на снимке мало похожей на себя, и тот, кто будет рассматривать наш снимок, получит о ней искаженное представление.

А вот пример несколько иного рода. Представьте себе, что перед нами — снимок идущего человека. Однако момент, схваченный фотографом, не особенно характерен для ходьбы: одна нога пешехода почти совершенно закрывает другую. Каждому, кто рассматривает такой снимок, становится жаль, что фотограф поторопился, нажал спуск затвора на какую-то долю секунды раньше, чем следовало. В результате теряется впечатление, на которое он, вероятно, рассчитывал.

Наконец, последний пример, также относящийся к съемке движения, где все время чередуются одни и те же фазы. На рисунке, сделанном по фотоснимкам,



Различные фазы движения гусеницы. Одна из них более характерна, лучше выражает процесс движения; при взгляде на другую нельзя понять, ползет гусеница или замерла на месте.

вы видите отдельные моменты передвижения ползущей гусеницы. Трудно отрицать, что самая интересная и характерная здесь третья фаза (крайняя слева), где ясно виден бросок маленького существа вперед. Вторая менее выразительна, а если мы сфотографируем ползущую гусеницу в первой фазе, то на снимке вообще не отразится динамика движения и нельзя будет понять, ползет гусеница или замерла на месте.

Итак, общее правило: самый лучший снимок — тот, который показывает состояние самое обычное, самое характерное для данного объекта съемки и в то же время достаточно выразителен. Чтобы получить именно такой снимок, иногда приходится запастись терпением и подождать. Ведь фотограф — не художник, он не может привнести в свое произведение, добавить то, чего, по его мнению, не хватает тому или иному объекту.

Уловить самый характерный момент — это и значит выбрать наиболее благоприятное время для съемки.

Сказанное здесь можно сформулировать примерно так: упустишь — не поймашь. В самом деле, в окружающей жизни то и дело возникают неповторимые ситуации, требующие от фотолюбителей зоркого, тренированного глаза, чрезвычайно быстрой (почти автоматической!) реакции, а наряду с этим — знакомства с законами освещения, принципами композиции снимка и разных других фотографических знаний.

Эти знания легче всего приобрести, если начать с

освоения самых несложных видов съемки, например с пейзажа.

Тренировка на пейзаже. Пейзажная съемка доступна каждому, не требует дорогостоящего технического оснащения¹, и в этом, вероятно, одна из причин того, что пейзажи, как и двадцать пять, и пятьдесят, и сто лет назад, занимают почетное место среди любительских снимков. Фотолюбитель, начинающий с них (а, скажем, не с портретной съемки), не только избавляется от многих огорчений и разочарований, которые на первых порах особенно чувствительны, но и постигает на собственном опыте многообразные закономерности художественной фотографии. Знание этих закономерностей пригодится ему при переходе от пейзажа к другим жанрам.

Главный разговор о фотографическом пейзаже еще впереди. А пока согласимся, что это сюжет, самый удобный для тренировки: ведь он всегда на месте (а значит, не заставляет торопиться и нас), к нему можно вновь вернуться сегодня же вечером, завтра, на следующей неделе, будущей осенью, переснять неудавшееся еще и еще и добиться, наконец, полноценных результатов.

Каждое время года имеет свои признаки. Опытный фотограф знает, что не только каждое время года, но, пожалуй, и каждый месяц имеет свои особенности, сказывающиеся на результатах съемки. На снимках нетрудно показать, как изменяется пейзаж (и отдельные его элементы) в зависимости от времени года. Если снимок сделан летом, это можно узнать не только по густой листве деревьев, сочной высокой траве, но и по темному небу, иногда с кучевыми облаками, предвещающими грозу. Летним днем солнце стоит так высоко, что все предметы отбрасывают очень короткие тени (как говорят, «ландшафт беден тенями»). Тень от листвы, например, ложится тут же под деревом.

Для осени характерны бледное небо, легкие высокие облака, более длинные тени. Рощи, сады и парки

¹ Постоянно занимаясь съемкой пейзажа в одних и тех же широтах, можно обойтись даже без экспонометра и определять выдержку с помощью примитивной расчетной таблички («шпаргалки»).

светлеют и становятся как бы прозрачнее, — часть листьев лежит на земле; освещение мягкое, но еще довольно сильное. Такие признаки наступившей осени легко передаются на снимках. Зима и весна накладывают на пейзаж свой отпечаток. Внимательно наблюдайте за изменениями, происходящими в природе, чтобы уловить и запечатлеть эти перемены в характере пейзажа.

Весной и ранней осенью воздух наиболее прозрачен, освещение достаточно мягкое — не бывает таких густых теней, как летом. Вот почему в эту пору особенно хорошо удаются портретные снимки под открытым небом.

Время дня. Чем ближе к полудню (а у нас, в Советском Союзе, — к 13 часам), тем более короткую выдержку можно дать, не опасаясь недодержки. Но один и тот же пейзаж в полдень выглядит совсем иначе, чем утром или вечером. Чтобы тени на снимке были длиннее, а следовательно, объем предметов выразительнее, лучше всего снимать с утра либо ждать вечерних часов. Но тогда небо выйдет сравнительно бледным; да и облака, всегда оживляющие пейзаж, появляются обычно лишь к полудню, а ранним вечером уже исчезают. Поэтому для съемки заранее намеченного объекта выбирают такой час, когда и небо красиво, и детали объекта, подчеркнутые тенями, выделяются достаточно рельефно. Это бывает обычно или часов в 10—11 утра, или после 3—4 дня. Утренние часы больше всего подходят, в частности, для портретной съемки, при которой необходимо мягкое, не особенно сильное освещение.

Освещение с разных сторон. При съемке на воздухе различают четыре основных вида освещения.

Солнце может светить на объект съемки со стороны аппарата. Это так называемый *передний свет*, при котором тень от нашего объекта будет лежать позади него. В таком случае получается, как правило, непластичное, «плоское» изображение, поэтому съемка «со стороны солнца» производится редко.

Гораздо лучше объем предметов выявляется при *передне-боковом освещении*, когда солнце светит с той же стороны, но немного сбоку, — тени и полутени при этом ничем не заслоняются. В то же время

при таком освещении лучи никогда не попадут в объектив; следовательно, от снимающего не требуется особенных мер предосторожности. Значительная часть снимков делается именно с передне-боковым светом.

Резкий боковой свет обычно хорошо передает объем предметов. Но съемка при боковом свете требует увеличения выдержки приблизительно в полтора раза по сравнению с предыдущими случаями. Если дать здесь такую же выдержку, как при съемке с передним или передне-боковым освещением, то теневая сторона объекта может выйти на снимке совсем темной, без всяких деталей.

Боковой свет годится не для всех сюжетов. Портрет, например, очень редко выходит удачным при таком освещении: одна половина лица получается много темнее другой, какую бы выдержку мы ни давали. Только когда вблизи находятся светлые или ярко освещенные предметы (стены, колонны, снежные сугробы), рефлекс от них могут смягчить этот недостаток. Зато при боковом освещении прекрасно выходят снимки с красивой оградой или решеткой на переднем плане. Тени от решетки ложатся параллельными линиями прямо перед объективом и получают в самом центре снимка. При не особенно резком боковом свете можно попробовать снимать и портреты, но лучше всего в профиль: иногда это дает интересные результаты.

Наибольшего умения требует съемка против света, когда солнце находится позади нашего объекта. Этот вариант освещения иногда называют также французским словом «контражур», в русском переводе — «встречный» (или «контровой») свет. Такое освещение заставляет удлинять выдержку раза в два — три по сравнению с той, какую показывает экспонометр, иначе снимок будет представлять собой просто силуэтное изображение. Нельзя забывать при этом и о солнечной бленде¹.

Но, независимо от того, с блендой или без бленды ведется съемка, сам солнечный диск ни в коем случае

¹ Так называется насадка на объектив в виде короткого цилиндра или усеченного конуса, открытого с обоих концов и вычерненного внутри матовым лаком.

не должен попадать в кадр (то есть в поле зрения объектива). Исключение можно сделать только для солнца в утренней или вечерней дымке, стоящего совсем низко над горизонтом: в такие минуты диск его неяркий и не вызовет вуалирования пленки.

Очень интересными бывают снимки людей со светлыми волосами, сделанные «против света» (при этом голова получается словно в сияющем венке), пейзажи с водой или снегом на переднем плане и некоторые городские пейзажи. Особенно эффектными получаются сделанные при таком освещении снимки узких улиц — главным образом потому, что съемка против света (так же, как и при боковом освещении) подчеркивает, усиливает воздушную перспективу.

Освещение любого пейзажа зависит от трех факторов: от того, с какой стороны в данный момент находится солнце, закрыто оно облаками или нет и насколько высоко оно стоит над горизонтом. Изменение освещения может до неузнаваемости изменить вид местности, простирающейся перед аппаратом. Вероятно, вам случалось наблюдать и фотографировать одну и ту же местность, один и тот же сельский или городской пейзаж в утренние и в вечерние часы. Не правда ли, снимки получились совсем разными?

Отсюда следует, что объект, неудачно освещенный, можно считать вообще неподходящим для съемки в данный момент. Вот почему всегда лучше подождать подходящего освещения, чем фотографировать, не разбирая, где находится солнце. Это особенно легко выполнимо, если перед нами неподвижный объект, например здание, или памятник, или группа деревьев.

Погода. В настоящее время погода уже не имеет такого значения для фотографии, как прежде, лет сорок — пятьдесят назад. Высокая чувствительность современной пленки позволяет делать моментальные снимки в облачную погоду и даже во время дождя, когда кругом совсем пасмурно. Съемка в дождливую погоду в городе дает особый эффект: если мы фотографируем улицу, — мокрая мостовая отразит на снимке здания, машины, трамваи, фигуры пешеходов. Снимки знакомых мест благодаря этому будут производить совсем не то впечатление, что в сухую погоду. Они получатся свежими и запоминающимися.

Зато снимки, сделанные в пасмурную погоду без дождя, лишены ярко выраженных световых эффектов. Небо получается бледным, почти белым, — в этом случае сделать его темнее не поможет, разумеется, даже самый плотный светофильтр. Нет резко очерченных теней, которые всегда оживляют снимок. В таких условиях снимки нередко выходят безжизненными, скучными. Многие из них как бы говорят нам: «У фотографа не хватило терпения дождаться, пока выглянет солнце».

Как же быть в тех местностях, где пасмурная погода преобладает? В такую погоду построить снимок очень помогает воздушная перспектива, благодаря которой передний план выходит четким и более темным, а отдаленные предметы теряются как бы в легком тумане. В этих условиях снимок приобретает необходимую глубину, а следовательно, и выразительность.

В последние годы многие опытные мастера художественной фотографии словно задались целью показать, что можно сделать при рассеянном свете.

Отличные снимки, вновь и вновь появляющиеся в журналах и на выставках, как будто специально демонстрируют преимущества съемки в пасмурную погоду. Оглянувшись на прошлые достижения и посмотрев, что делалось в пейзажной фотографии лет пятнадцать — двадцать назад, приходишь к выводу, что это действительно своего рода демонстрации. Всем постепенно приелись брызжущие неукротимым солнцем пейзажи (особенно с излюбленным одно время контражуром). Сегодня они все чаще уступают место четкому графическому рисунку пейзажей, снятых в бессолнечные дни. Для снимков подобного рода появилось даже специальное название: фотографика.

Но не всякий «бессолнечный» снимок можно отнести к фотографике. Главный признак причисляемых к ней снимков таков: они производят впечатление исполненных мягким карандашом или пером. Однако, когда, например, художник-акварелист берется за карандаш, это вовсе не значит, что он хочет испробовать себя в новой технике: его графические рисунки выражают обычно иное настроение, иные ощущения, чем акварели, выполненные той же рукой. То же и в фото-

графии: принятие нового стиля означает нечто большее, чем просто следование моде, просто подражание.

Равновесие на снимке. Каждый снимок должен быть «собранным», производить впечатление единого целого, а не «распадаться» на отдельные фрагменты. Именно поэтому в него не стоит вводить ничего лишнего, отвлекающего внимание от основного содержания снимка.

Чтобы «пустое» небо не занимало на готовом отпечатке слишком большого пространства, то есть для некоторого «равновесия» между верхней и нижней половинами снимка, в кадр часто включают свисающие сверху ветки. Это очень распространенный прием; в последнее время он даже сделался несколько шаблонным. Можно вместо этого дожидаться момента, когда над нашим объектом окажутся красивые облака, или же просто притемнить небо с помощью светофильтра.

Снимки выходят красивее, гармоничнее, если нижняя половина кадра темнее верхней: темные участки кажутся глазу более «тяжелыми», и, значит, такой снимок будет выглядеть более «устойчивым».

Точка съемки. Разбирая вопрос о том, с какой стороны фотографировать тот или иной сюжет, какое выбрать освещение, мы, по сути дела, говорили уже о так называемой точке съемки, то есть о том месте, где должен находиться аппарат в момент съемки.

Для выбора в каждом случае наиболее удачной точки съемки необходима известная практика. Но здесь не помешают и несколько предварительных советов.

Если перед объективом простирается ровная, однообразная поверхность — море, снежное поле, — аппарат опускают при съемке как можно ниже. Этим приемом добиваются того, что линия горизонта на снимке оказывается выше, чем обычно¹. Такая же низкая точка съемки избирается и в том случае, когда мы хотим, чтобы наш объект вырисовывался на фоне неба.

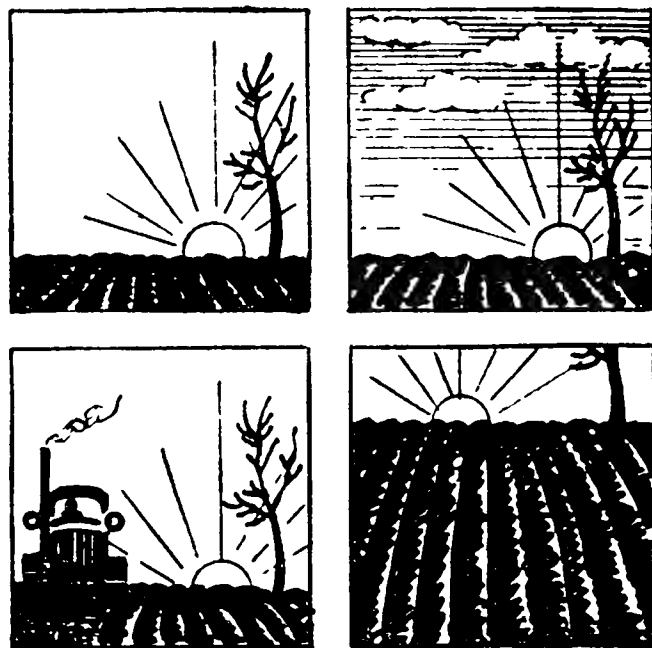
¹ Правда, если в кадр при этом не попадают высокие предметы (например, деревья), бывает целесообразно, наоборот, прикинуть, нет ли возможности сделать снимок с высокой точки (иногда — прямо сверху). Это оправдывает себя, в частности, при низко стоящем солнце, так как позволяет запечатлеть красоту длинных теней, отбрасываемых даже невысокими предметами.

Когда перед объективом находятся высокие, вытянутые вверх предметы, можно сфотографировать их «с нормальной точки»; это выражение означает, что аппарат будет находиться на уровне глаз человека, стоящего на земле. Можно попытаться найти и верхнюю точку, поднявшись для этого, например, на второй или третий этаж здания либо взобравшись на дерево (иногда приходится идти и на это!). Линия горизонта при этом окажется на снимке совсем низко.

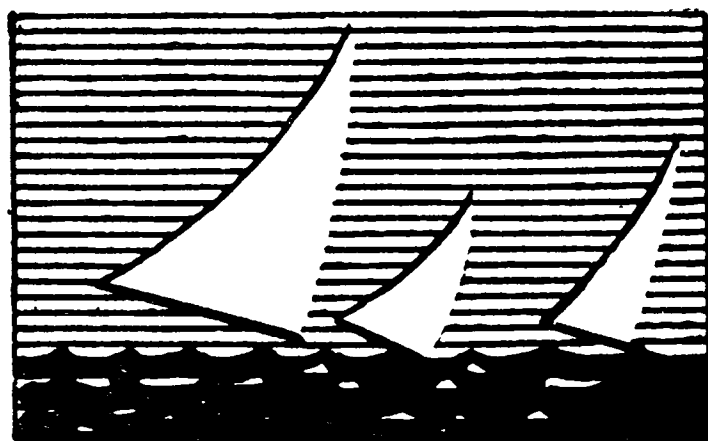
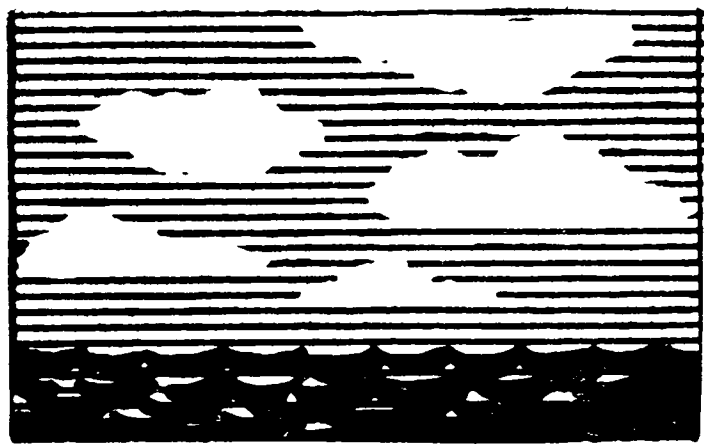
Как бы то ни было, нельзя ограничиваться съемкой только с уровня человеческого роста, чем грешат многие фотолюбители. Не бойтесь приседать, ложиться на землю, не упускайте возможности сфотографировать тот или иной объект с верхней точки. Однако никаким приемом не стоит злоупотреблять. Согласитесь, что очень утомительно, должно быть, рассматривать фотоальбом, где все снимки подряд сделаны с одной излюбленной фотографом точки.

Избегайте вполне симметричных снимков: гораздо выразительнее получаются снимки, сделанные не прямо «в лоб», а с так называемой «боковой точки». Если нет возможности подойти к симметричному объекту, например зданию, сбоку, надо добиться, чтобы и при съемке спереди его симметрия все же чем-нибудь нарушалась, — хотя бы облаком, стоящим над одним из его краев.

Нехорошо, когда посередине снимка проходит чет-



Линия горизонта на снимке не должна проходить слишком низко, так как большой кусок пустого неба (слева вверху) «смотрится» плохо. Оставить на отпечатке такую широкую полосу неба можно только в том случае, если оно заполнено живописными облаками (справа) или если на его фоне вырисовываются объекты, составляющие основное содержание снимка (внизу слева). Во всех других случаях старайтесь «поднять» линию горизонта повыше — так, как показано на последнем из приведенных здесь рисунков.



Облака с их неопределенными, расплывчатыми очертаниями хотя и выделяются на поле снимка, но не «утяжеляют» его верхнюю половину, как утяжеляли бы ее четко ограниченные (резкие) белые участки, — например паруса на фоне того же неба.

кая вертикальная или горизонтальная линия. Невольно кажется, что такой снимок грозит распасться на две половины.

Однако здесь пора сделать одну существенную оговорку. Изобразительное искусство — это не математика с ее непреложными правилами. Самые одаренные мастера иногда дерзко нарушают правила построения снимка, получая при этом свежие, запоминающиеся пейзажи. Для примера можно сослаться хотя бы на снимок из цикла «Деревья и люди» одного из видных мастеров польской фотографии — Стефана Арчинского, где мощный древесный ствол переднего плана рассекает дальний план на две почти одинаковые части.

Принцип «золотого сечения». Этот снимок явно противоречит одному из самых основных принципов формальной композиции, который гласит: «Наиболее бросающийся в глаза объект, вытянутый в ширину или высоту от края до края снимка, должен располагаться где-нибудь сбоку, внизу или вверху, но только не посередине!»

И даже не просто «где-нибудь сбоку».

На этот счет имеется совершенно точное указание, унаследованное фотографией от других видов изобразительного искусства. Речь идет о «принципе золотого сечения».

Этот принцип издавна выдерживался, во-первых, при выборе соотношения сторон картины: наиболее приятным для глаза считалось соотношение 5 : 8, независимо от того, была ли картина, в соответствии с за-

мыслом художника, «горизонтальной» или «вертикальной».

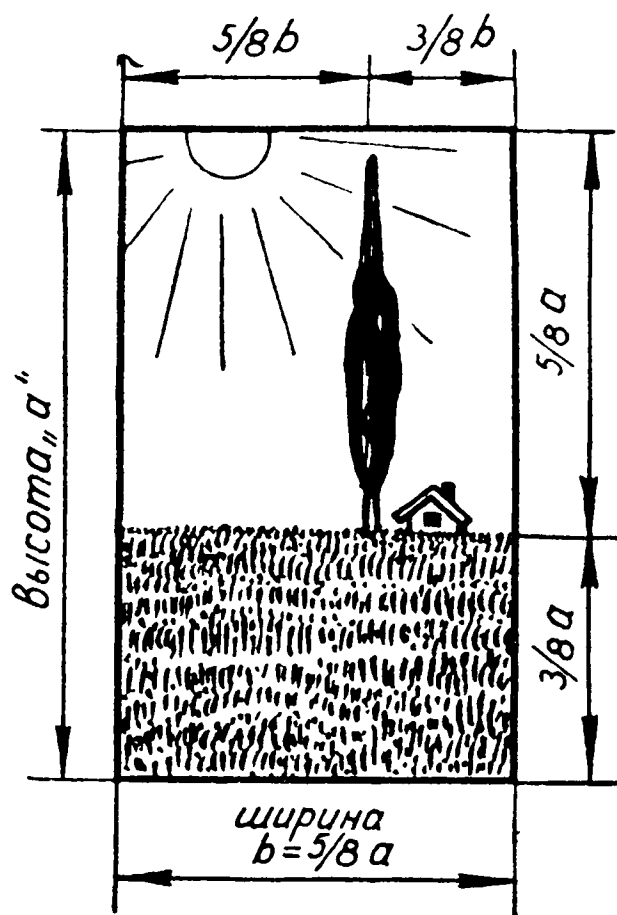
В пределах самой картины тоже рекомендовалось придерживаться принципа золотого сечения: основной элемент содержания картины не должен был совпадать с ее осью симметрии и смещался художником ближе к одному из краев, опять-таки в соответствии с пропорцией 5 : 8.

Поясним этот принцип на конкретном примере.

Перед объективом — типично украинский сельский пейзаж: крохотная белая мазанка в степи, под высоким и стройным пирамидальным тополем. Прикинув кадр с помощью видоискателя, решаем, что он будет вертикальным. Поставив себе целью строго соблюдать принцип «золотого сечения», мы должны будем отпечатать снимок так, чтобы при ширине, например, 20 сантиметров высота его равнялась 32 сантиметрам, что и даст нам соотношение сторон 5 : 8. При этом тополь должен отстоять от левого или правого края снимка на 12,5 сантиметра ($12,5 : 20 = 5 : 8!$). Чтобы ни в чем не нарушить принцип «золотого сечения», позаботимся и о линии горизонта; нетрудно высчитать, что на готовом отпечатке она должна будет отстоять от верхнего края снимка на 20 сантиметров.

К сожалению, соблюдение всех этих пропорций с точностью до сантиметра еще не гарантирует нам, что снимок получится интересным, содержательным, «живым», не похожим на подобные пейзажи, виденные нами ранее. Пожалуй, как раз напротив! Вот почему находится так мало охотников следовать этому и всем прочим строгим формальным принципам, когда речь идет о композиции снимка.

На современных фотовыставках можно встретить



На таком снимке выдержаны принципы «золотого сечения».

снимки, в такой степени вытянутые в высоту и ширину, что ревнители «золотого сечения» пришли бы от них в ужас. Попадают на выставках и совершенно квадратные отпечатки; в ряде случаев именно квадратный кадр, пока еще несколько непривычный, лучше всего выражает замысел фотографа. А к тому же он оказывается более современным, шире распахнутым «окном в мир», чем узкое «окно», диктуемое принципом золотого сечения!

Выделение главного на снимке. Существует несколько несложных приемов для выделения того, что по замыслу фотографа должно явиться на снимке самым главным.

Лучше всего помогает выделить главное удачно подобранное распределение темных и светлых тонов (то есть, проще говоря, удачное освещение). Этот прием можно назвать так: **выделение светом**.

Обычно выделяется передний план. Освещение и задний план (фон) подбираются так, чтобы предметы переднего плана вышли либо светлыми на темном фоне, либо, наоборот, темными на светлом фоне.

Фотографируя при достаточно большом отверстии диафрагмы, можно добиться того, что на снимке будет резким только самое существенное, а все остальное окажется расплывчатым, неясным и не будет отвлекать внимания. Для этого нужно только тщательно произвести наводку на то именно, что мы хотим выделить.

Выделение резкостью, то есть съемка при полном (или близком к нему) отверстии объектива приобретает особенно важное значение в пасмурную погоду, когда контрасты светотени резко ослаблены и «выделение светом» в той степени, как этого хотелось бы фотографу, может не удалиться. Однако сплошь и рядом выделение резкостью применяется и в солнечные дни; в этих случаях оно помогает еще более подчеркнуть важность основных объектов на снимке, уже и без того выделенных благодаря соответствующему освещению.

Но самое существенное на снимке, самое основное из его содержания вовсе не обязательно должно находиться на переднем плане. Выбрав подходящее освещение и удачную точку съемки, можно выделить с помощью света, например, задний план.

Иногда направить внимание на средний или самый отдаленный план помогает «вводящая линия» — одна или несколько четких, бросающихся в глаза линий (рельсы, лыжня и т. п.), которые начинаются на переднем плане и «ведут» глаз зрителя к предмету, являющемуся смысловым центром снимка.

А иногда, в безветренную погоду, для выделения дальнего плана бывает достаточно использовать воздушную перспективу.

Каждому, кто бывал в горах, знакомо необычное впечатление, производимое издали горными хребтами. С расстояния в несколько десятков километров трудно даже сказать с уверенностью, что перед нами: заснеженные вершины или голубоватые кучевые облака. Таково влияние многокилометровой толщи воздуха, отделяющей нас от горного хребта. Это явление называется воздушной перспективой. Воздушная перспектива не только делает удаленные предметы более бледными, но и скрадывает их детали. Она дает себя знать даже при небольших расстояниях — вплоть до ста метров, а в знойные дни (дымка) или особенно сырые (туман) — на расстоянии буквально трех-четырех метров.

Явление воздушной перспективы нередко помогает выделить главный объект снимка, не прибегая к особо сложным средствам. Используется, например, такой прием, найденный в свое время художниками-пейзажистами¹: для основного объекта съемки избирается дальний или средний план, а с целью создания резкого контраста слева и справа в кадр вводятся предметы переднего плана, не освещенные воздушной перспективой и поэтому очень темные по сравнению с центральной частью кадра.

Светлая и темная тональность снимка. В художественной фотографии сравнительно недавно появилось стремление заполнять поле снимка главным образом темными, «сочными», деталями. При этом в кадр очень

¹ Этот прием называют «кулисным построением». Он издавна находит применение не только в пейзажной живописи и фотографии, но и в садово-парковом строительстве и архитектуре для создания определенного зрительного впечатления от городского или загородного пейзажа.

Применяется он и театральными декораторами.

скупо, только для контраста, вводятся белые участки: блестящие или светящиеся грани или же поверхности, которые в натуре были освещены ослепительно ярко. На страницах фотографической печати замелькало соответствующее выражение: «снимки, выполненные в темном ключе».

Одновременно начала распространяться и прямая противоположность «темного ключа», при которой в кадре фигурируют почти одни только светлые детали. Этот «светлый ключ» снимка подчеркивался одной или двумя темными деталями. Вспоминается, например, такой снимок: где-то на Ближнем Востоке объективом схвачена группа женщин-мусульманок, закутанных в белые одежды. Все сняты со спины, и только одна оглянулась в сторону фотоаппарата. Единственное смуглое черноглазое лицо на обширном белом фоне — характерный пример кадра, выдержанного «в светлом ключе».

Выбор того или иного «ключа» тоже объясняется тем, что фотоснимок по своему изобразительному решению стал более лаконичным и броским, наподобие плаката. Но само по себе стремление «решать» кадр в том или ином ключе вовсе не является открытием, принадлежащим художественной фотографии. Эти приемы давно знала и широко использовала живопись. Неправильно, пожалуй, вводить и само выражение «светлый ключ» (или «темный ключ»). Художники в подобных случаях говорят, например, так: портрет выдержан «в светлой тональности» либо «в темной тональности». Думается, что и фотоискусство в тех случаях, когда подразумевается тот же прием, должно пользоваться уже укоренившейся терминологией.

Съемка движения. Чем быстрее движется наш объект (и чем меньше расстояние до него), тем короче должна быть выдержка, чтобы он мог получиться на снимке резким, а не «смазанным».

Детей, спокойно играющих в саду, можно смело сфотографировать со скоростью затвора $\frac{1}{100}$ секунды. С той же выдержкой можно снимать и любое другое медленное движение, например группу гуляющих. Но уже для съемки колонны физкультурников, проходящих быстрым маршем в 5—10 метрах от аппарата, необходима не меньшая скорость затвора, чем $\frac{1}{200}$ секун-

ды. Если же столь короткая выдержка неприемлема из-за плохих условий освещения, отойдите от колонны подальше, метров на двадцать, — тогда можно будет дать выдержку в $1/100$ секунды. Правда, выдержка зависит еще и от того, под каким углом к фотографу движется его объект: чем меньше угол между воображаемой осью объектива и направлением движения, тем более длительную выдержку можно дать без ущерба для резкости снимка.

Наконец, последнее правило: при съемке любого, а особенно быстрого движения никогда не мешает некоторая перестраховка. Поэтому ради кратчайшей выдержки нередко приходится отказаться не только от диафрагмирования объектива, но и от светофильтра, поглощающего какую-то часть света.

Перед движущимися объектами на снимке всегда стараются оставить свободное пространство — так, чтобы, например, автомобиль, явно снятый в движении, не упирался радиатором в край кадра, чтобы ему «было куда ехать»¹.

Сознательная «смазанность». Некоторые виды спорта, например мотогонки, связаны с такими большими скоростями, что выдержка длительнее $1/500$ секунды здесь уже почти наверняка приведет к «смазанности». Иногда это не вредит впечатлению от снимка, даже наоборот: легкая «смазанность» мотоцикла и фигуры гонщика только подчеркивает стремительность движения. Но при еще более высоких скоростях мы рискуем получить вместо очертаний несущейся машины просто бесформенное пятно. В этом случае, прильнув к окуляру видоискателя, постарайтесь перемещать аппарат так, чтобы движущийся объект все время оставался в поле зрения. Не прекращая ни на мгновение такой «проводки», спустим затвор. Нетрудно догадаться, что при этом движущийся объект получится на снимке достаточно резким, зато смазанным окажется фон, на котором происходит движение. Но это только еще сильнее подчеркнет скорость объекта съемки.

¹ Впрочем, стремительные линии современного автомобиля создают впечатление движения, даже когда он стоит на месте. Это побуждает применять то же правило кадрировки и к стоящей машине.

В ярком свете прожекторов можно сфотографировать с очень короткой выдержкой стремительную пляску. Но так ли уж необходима здесь особо короткая выдержка? Не получатся ли фигуры танцоров застывшими, словно их на какую-то долю секунды озарила вспышка молнии, «омертвляющая» самое быстрое движение? Скорее всего и в этом случае не стоит отказываться от легкой смазанности, иначе полная окаменелость танцоров на снимке вступит в противоречие с их позами, свидетельствующими о стремительном движении.

Диагональная композиция. Если основные, бросающиеся в глаза линии (или объекты — так называемые «зрительные пятна») расположены на снимке по диагонали, из угла в угол, — такое построение снимка называется диагональным. Диагональная композиция широко применяется там, где нужно создать впечатление стремительности, быстроты движения, например при съемке скачек, велогонки, мотокросса, соревнований яхт.

Кроме того, она вообще представляет собой распространенный прием: любой снимок с диагональной композицией «хорошо смотрится», даже если на нем не запечатлено никакое движение. Это объясняется тем, что любую фотографию и любую картину мы бессознательно начинаем рассматривать, как правило, с угла.

Ракурс. Так называется направление, или, вернее, угол, под которым мы смотрим на фотографируемый предмет. Он зависит от того, какую точку съемки мы избрали.

Иногда снимок бывает сделан так, что мы видим знакомый предмет с совершенно необычной стороны и его даже трудно узнать. Таких неестественных ракурсов лучше избегать. Зато удачно найденный ракурс, не «зашифровывая» объекта съемки, в то же время позволяет увидеть в нем нечто интересное и новое. Так, например, фотографируя городскую улицу в дождливый день, можно занять такую позицию, чтобы на снимке были видны не только блики на мостовой, но и матовые отсветы на многочисленных мокрых зонтиках. Это усилит впечатление сырой, дождливой погоды. В подобном случае напрашивается верхняя точ-

ка съемки, с которой улица предстает перед нами в не совсем обычном ракурсе.

Вода на снимке. Вода вокруг нас находится в постоянном круговороте. Однако показать на снимке отдельные проявления этого круговорота — течение реки, волны моря, струи фонтанов, косые полосы дождя — не всегда легко.

Здесь можно дать такой совет: выдержка при съемке волнующегося моря, дождя или бьющего фонтана должна быть по возможности не короче $\frac{1}{50}$ — $\frac{1}{100}$ секунды, чтобы отдельные волны, набегающие друг на друга, или отдельные струи прошли какое-то расстояние за то время, пока объектив остается открытым. На снимке они получатся нерезкими, чуть-чуть «смазанными». Но как раз это в данном случае и требуется.

При слишком короткой выдержке, например $\frac{1}{200}$ секунды, волны получаются застывшими, мертвыми, словно они высечены из камня, а струя фонтана распадается на отдельные грубые «комки».

Водные просторы большей частью удачно выходят на снимках, сделанных против света, особенно в утренние или вечерние часы, при низко стоящем солнце. Снежные зимние пейзажи тоже лучше фотографировать так. Каждая крупинка снега при этом выделяется, сверкает сама по себе, и ясно видишь шероховатость снежной поверхности.

Такие снимки можно найти и в этой книге.

Ночная съемка. Съемка ночью возможна, по существу, лишь в большом городе. Все те «ночные пейзажи» с кипарисами и луной, с лунной дорожкой на воде, которые можно иногда встретить, сделаны в яркий, солнечный день: снимающий стоял лицом к солнцу и умышленно дал слишком короткую выдержку. Ему понадобился только оранжевый или красный светофильтр, дающий небо почти черным; солнце на таком снимке, особенно если оно полускрыто какой-нибудь веткой или облачком, выглядит примерно так же, как луна в полнолуние. Вместо рельефных предметов получаются только их очертания, силуэты, как бывает ночью, когда мы различаем лишь форму, но не объем окружающих предметов. Листва деревьев выходит совсем черной, а если к тому же съемка производится

после дождя, то отблески на мокрых листьях усиливают впечатление ночи, лунного освещения.

Городской пейзаж. На снимках фотолюбителей он еще нередко бывает похож на стандартно красивые видовые открытки, чем авторы таких снимков порой даже гордятся. Между тем следовало бы пуще всего бояться именно этого сходства со слишком парадными, «неживыми» открытками.

Тем, кто хочет избежать такого сходства, приходят на помощь надежные союзники. Первый из них — погода: чем она хуже, тем, пожалуй, лучше для наших городских пейзажей (видовые открытки изображают любой город главным образом при солнечной погоде). Второй союзник — сумерки и зажигающиеся огни (на открытках мы видим городские пейзажи, как правило, днем).

А главное — городской пейзаж насыщен движением. Таким его и надо показывать, не опасаясь смазанности (впрочем, более или менее умеренной!) движущихся машин и трамваев. Фигуры пешеходов не должны быть смазанными, — следовательно, выдержка может составлять $\frac{1}{100}$ или $\frac{1}{50}$ секунды, но не продолжительнее.

Городские улицы, особенно узкие, лучше снимать при контровом освещении. То же относится к съемке дворов. Зимой городской пейзаж очень выигрывает от только что выпавшего пушистого, свежего снега.

Улицы и набережные Ленинграда выглядят, пожалуй, всего наряднее в начале лета, после дождя, когда в еще не совсем очистившемся небе вновь показывается солнце. Это относится и к центру города — Невскому проспекту, площади Восстания, набережным Невы, — и к новым районам, где преобладает светлая, радостная расцветка жилых кварталов. Можно попробовать поснимать Ленинград также в те минуты, когда короткий летний дождь еще не прошел, а солнце уже выглянуло из-за облаков, позолотив дождевые струи.

В туманные дни, характерные для нашего города, можно побродить с аппаратом вдоль его каналов, потому что в такую погоду, в безветрие, вода совершенно неподвижна, и мостики (такие, как Банковский, Львиный) отражаются в ней, как в потускневшем зеркале.

Городские пейзажи, снятые в сумерки и поздним

вечером, представляют собой совершенно особую область пейзажной фотографии. Современный большой город освещен в эти часы не только светом фонарей, но и огнями реклам. В праздничные и предпраздничные дни к ним добавляются огни иллюминации, фейерверков.

На снимках все это лучше получается в сырую, дождливую погоду (зимой — в оттепель), когда каждое пятнышко света отражается в мокрой мостовой, придавая снимкам особую выразительность и к тому же увеличивая общую освещенность городской улицы. К огорчению фотолюбителей, даже в таком влажном климате, как ленинградский, дождливые вечера случаются не так уж часто. В ясный же вечер для увеличения освещенности улиц, вдоль которых уже зажглись огни, можно воспользоваться, например, светом закатного неба. Для этого придется выйти на съемку пораньше, пока небо на западе еще слегка светится и силуэты зданий отчетливо вырисовываются на этом фоне.

В последнее время в журналах довольно часто появляются снимки ночного города, сделанные со сравнительно большой выдержкой — несколько десятков секунд (аппарат при этом, разумеется, стоит на штативе). А так как на улицах и набережных современных крупных городов даже поздним вечером не затихает сплошной поток машин, то их фары и задние фонари прочерчивают на снимках светлые полосы, словно это трассирующие пули. Снимки с такими полосами сделались уже привычными, «вошли в моду», хотя, по правде сказать, они довольно безобразны, совершенно не передают зрительного впечатления от ночных улиц, а только свидетельствуют о том, что современная фотопленка еще не всегда достаточно чувствительна для съемки такого рода. Думается, что лучше брать в качестве переднего плана временно неподвижный и притом ярко освещенный предмет, например троллейбус, только что подошедший к остановке. А уж на заднем плане пусть пролетают автомашины: полосы, прочерченные их огнями, не так будут бросаться в глаза на снимке.

Чтобы сфотографировать праздничный салют, устанавливают аппарат на штатив или какой-нибудь дру-

гой устойчивый, массивный предмет (это может быть крыло автомобиля, ступенька высокого подъезда, балконные перила, парапет набережной) и направляют объектив в ту сторону, откуда должен взлететь веер ракет. Спуск затвора следует нажать в момент вспышки флешки, а отпустить только тогда, когда ракеты, падая вниз, уже начинают гаснуть. Таким образом, выдержка длится несколько секунд. Это нужно для того, чтобы получить на снимке не только момент вспышки, но и дугообразные линии, прочерченные в воздухе ракетами. Объектив при этом можно не диафрагмировать, как, впрочем, и во всех случаях ночной съемки.

Фотографируя ночью, можно не бояться передержки, зато недодержка здесь страшна: при недостаточно продолжительной выдержке бывает, что на негативе не видно ничего, кроме ряда черных точек (это горящие фонари). Конечно, с такого негатива не стоит и пытаться получить более или менее сносный отпечаток.

Передача фактуры. Художественная фотография нашего времени чрезвычайно разнообразна по технике съемки и печати, по изобразительным приемам. Может показаться даже, будто ее внимание привлекают только своего рода крайности. Мало кто придерживается «золотой середины»: формат снимков на выставках либо квадратный, либо донельзя вытянутый по вертикали или по горизонтали! Тональность снимков либо совсем светлая, воздушная, либо совсем темная, так что среди общей черноты бывают неразличимы даже крупные детали кадра. Порой бросается в глаза явное подражание графике — все контуры на снимке словно обведены тушью, — а порой внимание фотографа сосредоточено как будто исключительно на передаче характера поверхностей, а не контуров: его интересует фактура, то есть строение поверхности.

Этот интерес не случаен. Он объясняется, в частности, тем, что увлечение фотографией невольно заставляет любого из нас зорче всматриваться в окружающий мир, где бесконечно разнообразны сочетания красок, света и тени. Мы начинаем подмечать вокруг такие детали, до которых еще недавно нам не было дела. Мало того: они уже не оставляют нас равно-

душными. Из наблюдателей мы превращаемся в художников: красоту материального мира, таящуюся даже в мельчайших деталях цветка, побега, ограды, источенного ходами пня, в контуре кленового листа, нам хочется по возможности сохранить на пленке, заразить нашим восхищением других людей.

Возможно, мимо заинтересовавшего нас уголка, мимо будущего объекта съемки мы проходим по несколько раз в день. Почти всегда спешим; в девяти случаях из десяти у нас нет с собой камеры. Но это не мешает приглядываться, оценивать, запоминать, откуда тянутся солнечные лучи, как ложатся тени в разное время дня: восемь часов — солнце, полускрытое пригорком, только-только освещает вершины травинок... девять часов — раскрылись цветы, «смежающие веки» на ночь... десять — ого, как засияло влажное паутинное кружево, неприметное еще полчаса назад!..

Любая из этих примет, деталей поможет дать образное решение темы «Утро». Но только при условии, что нам удастся перенести их на снимок: что блеск паутинки, мерцание росы не потускнеют; что каждый стебелек, когда это нужно, будет выделяться в солнечном луче; что травинка останется травинкой, лепесток — лепестком и капля — каплей.

Проглядите снимки, помещенные в этой книге. Здесь можно найти примеры передачи самой разнообразной фактуры — от ворсистого листа с мельчайшими бисеринками росы до ноздреватой каменной кладки. Посмотрите — железный прут ограды, вокруг которого обвился вьюнок, несомненно, покрыт толстым слоем ржавчины. Это можно утверждать с полной уверенностью, хотя снимок не цветной и, значит, мы не видим характерного рыжевато-бурого цвета ржавчины. Зато почти осязаемо чувствуется шероховатость ее корочки.

Наиболее четко фактуру любой поверхности выявляет косое, боковое, освещение. Чтобы усилить этот эффект, некоторые прибегают к специальной обработке фотографических изображений. Например, используется явление, называемое соляризацией. Соляризация проявляемого изображения возникает, если подвергнуть его на короткое время действию яркого света.

Возможно, вам приходилось видеть результаты такой обработки. К примеру, стены старых домов с отсыревшей, местами отпавшей штукатуркой соляризация делает сплошь «чешуйчатыми». Нельзя более убедительно дать почувствовать эту всепроникающую сырость, характерную для приморских городов!



МИР ВБЛИЗИ

Круг сюжетов, доступных съемке, намного расширяют несложные приспособления — насадочные линзы и переходные кольца, о которых подробно рассказано в приложении.

Крупномасштабную съемку с их помощью лучше всего начать с неподвижных объектов — цветов и трав, не вырывая их из естественной среды, то есть из той обстановки, которая окружает их в природе. При этом необходимо соблюдать несколько общих правил, связанных с особенностями такой съемки в полевых условиях.

Нужно, чтобы растение, которое выбрано для съемки и на которое наведен аппарат, не терялось на пестром фоне¹, образуемом другими подобными же растениями. Такому выделению избранного нами объекта помогает малая глубина резкости.

Правда, иногда одного лишь уменьшения глубины

¹ Под пестротой здесь подразумевается, конечно, не чередование цветов, а чередование светлых и темных тонов, то есть белого, серого и черного.

резкости оказывается недостаточно: ведь нам могут мешать не только предметы, расположенные несколько дальше основного объекта съемки, но и те, которые находятся рядом с ним и поэтому выйдут на снимке примерно так же резко.

Как же все-таки сфотографировать растение там, где мы его нашли, не срывая его и не принося домой? Если речь идет о водяных растениях, например лилиях, то сделать это нетрудно: они отчетливо выделяются на однородном фоне воды. При съемке же сухопутных растений для выделения интересующего нас экземпляра из остальных нередко приходится прореживать соседние растения и фотографировать против света, чтобы контуры стеблей и листьев подсвечивались солнцем.

Прекрасный результат обычно дает съемка освещенного солнцем цветка или растения на темном фоне. Найти в природе такое расположение предметов, при котором ярко освещенный цветок четко выделяется на почти черном фоне, легче всего в лесу. Если такой случай не представляется, то в качестве фона можно использовать лист темной бумаги или картона, или же темное пальто, плащ и т. п. Только поверните его так, чтобы солнце не освещало его поверхность, обращенную к аппарату.

Для получения мало-мальски достаточной глубины резкости (хотя бы 5—6 сантиметров) надо сильно уменьшить отверстие диафрагмы. Иногда требуется даже «затягивать» диафрагму до отказа. Поэтому при съемке трав и цветов выдержка даже в солнечные летние дни сплошь и рядом будет доходить до $\frac{1}{10}$, $\frac{1}{5}$ или $\frac{1}{2}$ секунды¹. Значит, для крупномасштабной съемки понадобится штатив.

Но это только одна сторона дела. Разумеется, аппарат, укрепленный на штативе, не шелохнется при любой длительной выдержке, но за это время может переместиться сам объект. Неожиданный порыв ветра пригибает стебель с цветком, на который мы навели было объектив, — и снимок оказывается испорченным. В безветренный день на цветок клевера опустился шмель, —

¹ Крупноплановые снимки росинок, один из которых приведен здесь, делались автором книги с выдержкой даже в 1 секунду!

и как ни хочется нажать на спуск, пока он еще не улетел, все же приходится выжидать момент, когда прекратятся колебания цветка... Пчелы хлопочут в белой кроне яблони, снуют то вверх, то вниз, пронизывая во всех направлениях цветущие «этажи». Здесь уж приходится пожертвовать глубиной резкости, зато поставить затвор на $\frac{1}{100}$ секунды, а то и на более короткую выдержку, и отодвинуть объектив подальше на несколько десятков сантиметров. Иначе отчетливые силуэты пчел пропадут, и на снимке вместо них мы увидим короткие серые мазки.

Ведь при съемке с особо коротких расстояний получаются смазанными даже предметы, скорость движения которых совсем мала: несколько сантиметров в секунду. Если, например, листву колеблет слабый, едва ощутимый ветер, но у нас нет уверенности, что он периодически совсем затихает, то придется применить самую короткую выдержку, какую только позволяет дать освещение.

Использовать максимальную скорость затвора и, следовательно, обойтись диафрагмой 8 или 11, вместо того чтобы «затягивать» диафрагму до 16 или 22, очень часто удается благодаря удачному ракурсу. Например, фотографируя ветку яблони, вишни или боярышника, осыпанную белыми цветами, нетрудно найти такую точку съемки, чтобы эта ветка не оказывалась протянутой к аппарату, а шла параллельно плоскости пленки. Тогда она получится резкой на всем протяжении, несмотря на умеренное диафрагмирование объектива.

Очень интересные результаты дает съемка с кратчайшего расстояния — десять-пятнадцать сантиметров и даже меньше, когда мы «заглядываем» объективом в венчик лилии или тюльпана и на снимке во всех подробностях, со всеми нежнейшими оттенками светотени выходят бархатистые от пыльцы тычинки и пестик. При этом из-за неизбежно сильного диафрагмирования выдержка может достигнуть нескольких секунд. Для такой съемки лучше всего пользоваться боковым светом, а если лепестки у цветка особенно светлые и тонкие, то можно использовать и контровой свет.

Фотографируя живую природу, не забывайте, что

красота цветов и растений очень недолговечна. Сегодня парковая лужайка сплошь покрыта узорами цветущих одуванчиков, но, как назло, стоит облачная погода. На завтра — опять пасмурный день. Когда небо наконец проясняется, у нас не находится возможности выкроить час-другой на съемку. А через неделю, придя на то же место, мы видим вместо золотых головок белые пушистые шары... Остается утешаться тем, что они тоже по-своему красивы, особенно если рассмотреть их вблизи, а с точки зрения черно-белой фотографии, пожалуй, даже более «фотогеничны».

На крупномасштабных снимках растений, цветов, насекомых, сделанных в лесу или в поле, иногда бывают заметны размытые полосы, идущие через весь кадр. Это стебли травы, которые в момент съемки случайно оказались на переднем плане, в непосредственной близости от объектива. Из-за малой глубины резкости они получились «сверхнерезкими» и сильно портят снимок. Поэтому при съемке с низкой точки необходимо следить, чтобы между нашим объектом и аппаратом не вклинилось что-нибудь постороннее, нежелательное.

Очень интересные объекты для макросъемки, то есть съемки в крупном масштабе, с особо короткого расстояния, можно найти и зимой, а особенно — ранней весной, в марте и самом начале апреля. В эту пору бесконечно разнообразны формы подтаивающего на солнце снега. Снежные комья становятся будто стеклянными, просвечивают насквозь и притом, обтаивая, начинают напоминать своими очертаниями фигурки зверей, птиц и рыб. Днем на обращенных к солнцу склонах, вдоль канав, по обочинам дорог, на опушке леса солнечные лучи подтачивают их буквально на глазах, а те из них, что не успели исчезнуть до вечера, прихватывает ночной мороз. Утром этот неотвратимый процесс продолжается вновь.

Именно в такое утро в пригородном парке был сделан снимок ледяных кристаллов, которым уже не под силу оказалось сковать за ночь пробившийся из-под льда ручеек.

Как пример такой макросъемки, когда на первый план выдвигается не художественная, а научная цен-

ность снимка, возьмем движущиеся объекты. Пусть это будут хотя бы насекомые.

Почему именно насекомые?

Для съемки в естественных условиях различных животных и птиц, даже таких распространенных, как белка, лиса, еж, дятел, синица, придется затратить много часов, а иногда и дней. При такой «охоте с фотоаппаратом» обычно не удастся обойтись без дополнительных длиннофокусных объективов (очень тяжелых и дорогих), которые позволяют вести съемку с большого расстояния и без специального снаряжения, вроде болотных сапог, непромокаемого плаща с капюшоном на случай дождливой погоды и так далее. От «охотника», вооруженного фотоаппаратом, требуются незаурядное терпение и выдержка, а в решающий момент — особенно быстрая, прямо-таки молниеносная реакция. Словом, ему необходимо иметь качества настоящего охотника, которые приобретаются не сразу. К тому же многочасовое сидение в засаде нередко вознаграждается одним-единственным снятым кадром, а порой, что особенно обидно, случаются и промахи.

Фотографирование насекомых не требует таких жертв. Прежде всего потому, что сами объекты съемки встречаются несравненно чаще. В листве и траве каждого парка, каждой рощи в погожий летний день снуют тысячи самых разнообразных насекомых. В зарослях кустарников, на нежных молодых побегах пасутся тучные гусеницы. В луговых травах многоголосый стрекот кузнечиков то и дело заглушает деловитое жужжание пчел. Черные с оранжевым шмели уверенно, методично обследуют цветок за цветком. Изредка с низким гудением в воздухе проносятся жуки-бронзовки (цетонии), выискивая место для посадки. Опустившись на облюбованный цветок, они часами остаются на нем в полной неподвижности, словно засыпают.

В средней полосе Европейской России и на Украине в середине мая светлые дубовые рощицы настолько «перенаселены» майскими жуками, что достаточно хорошенько потрясти молодой дубок — и на разостланный под ним плащ посыплется десятки насекомых: есть из чего выбирать!

В окрестностях Ленинграда майские жуки встре-

чаются реже. Но на любом пастбище, вскрывая ножом норки диаметром и длиной с палец, за час можно извлечь из земли добрый десяток не менее крупных и красивых жуков — металлически-синих скарабеев.

Макросъемка всех этих насекомых сравнительно несложна. Однообъективная зеркальная камера с высокими скоростями затвора, набор переходных колец, высокочувствительная пленка, достаточно яркое (солнечное) освещение и некоторый опыт съемки такого рода — вот и все, что требуется для получения полноценных макрофотографий.

К тому же многие насекомые — осы, пчелы, жуки, не говоря уже о гусеницах бабочек, — не только на лугу или в лесу, но и в комнате чувствуют себя «как дома». Во всяком случае, в их поведении не заметно никакой скованности. Поэтому, чтобы не упустить пойманное насекомое, слишком проворное для съемки в естественных условиях, лучше фотографировать его в помещении при закрытом окне (в отличие от цветов и прочих ботанических объектов, съемку которых в комнате при солнечном освещении лучше вести с открытым окном, чтобы использовать ультрафиолетовую часть солнечных лучей).

Яркий свет солнца, проникающий в комнату, позволяет снимать с достаточно короткими выдержками. Однако солнце в окне перемещается поразительно быстро: стоит замешкаться, на минуту чем-нибудь отвлечься — и объект съемки, который только что был залит светом, уже оказывается наполовину в тени. Приходится вновь вводить его в освещенное поле, а значит, переставлять штатив с фотокамерой, заново производить наводку на резкость и выбирать кадр.

Для подсветки объекта с теневой стороны применяется белый экран — лист плотной белой бумаги из альбома для рисования. Во время съемки он тоже должен быть освещен солнцем.

Чрезмерно сильное «шевеление» живых объектов — взлет жука, порхание бабочки, неожиданный скачок кузнечика — будут сильно затруднять съемку, пока мы не приобретем достаточного опыта. Не только потому, что они могут выпасть из поля зрения аппарата

или нам может «не хватить» скорости затвора, но и потому, что глубина резкости при макросъемке ничтожно мала и объект легко может «уйти в нерезкость». Даже задиафрагмировав объектив «Зенита» до «16», при съемке в масштабе 1 : 4 (с уменьшением в четыре раза против естественной величины) мы получим глубину резкости, равную всего двум сантиметрам. А если мы хотим, чтобы изображение на пленке получилось в натуральную величину, иначе говоря, в масштабе 1 : 1, — глубина резкости сократится в восемь раз и составит только два с половиной миллиметра! Это намного меньше, чем, например, диаметр полусферического глаза стрекозы.

Так как при съемке с переходными кольцами объектив фотоаппарата оказывается сильно выдвинутым вперед, то есть сильно удален от пленки, то изображение на пленке получается сравнительно тусклым. Поэтому необходимо удлинять выдержку, которую показывает экспонометр. При съемке в масштабе 1 : 5 и 1 : 4 увеличивайте ее в полтора раза, при съемке в масштабе 1 : 3 и 1 : 2 — в два раза, а при съемке в натуральную величину — в четыре раза.

Вместо удлинения выдержки, естественно, можно увеличивать отверстие диафрагмы.

Особенно сложна съемка насекомых в полете. Фотолюбитель почти лишен возможности получить удачные снимки такого рода. На его пути сразу же встают две трудности. Во-первых, летящее насекомое почти невозможно поймать в фокус, даже если оно «зависло» в воздухе, как периодически зависают (казалось бы, на одном месте) комары и некоторые виды мух. Во-вторых, минимальная выдержка, например, у аппарата «Зенит» — $\frac{1}{500}$ секунды, а взмахи крылышек жука или пчелы так часты, что превращаются как бы в непрерывное дрожание. За $\frac{1}{500}$ секунды пчелиные крылышки совершают половину взмаха, так что на снимке они будут смазаны до полной невидимости.

Если отсекай выдержку не затвором, а импульсной лампой, дающей мгновенную световую вспышку, это не намного улучшит дело: вспышка представляется мгновенной только человеческому глазу, а в действительности она длится в среднем $\frac{1}{2000}$ секунды. Иначе

говоря, выдержка будет получаться всего в 4 раза короче, и смазанность останется по-прежнему недопустимо сильной.

Практика подсказывает, что жуков лучше всего снимать на взлете. Выбрав подходящую вертикальную или слегка наклонную веточку и поймав в фокус ее вершину, будем сажать на нее одного жука за другим¹. Как известно, жуки всегда стремятся использовать для взлета самую верхнюю площадку, какая только предоставляется им в данных условиях. Жук добирается до вершины, раздвигает жесткие надкрылья, — и как раз в этот момент необходимо нажать спусковую кнопку затвора, потому что в следующее мгновение крылышки уже уносят жука в пространство. При этом он не только уходит из зоны резкости («проваливается в нерезкость», как образно выражаются специалисты подобной съемки), но и исчезает из поля зрения аппарата.

Пчел и шмелей будем фотографировать, наоборот, в момент посадки. Выбрав лужайку, усеянную цветами, или цветущий куст, наведем объектив с короткого расстояния на какой-нибудь цветок и начнем наблюдать за ним (лучше всего не через окуляр видоискателя, а непосредственно, поверх аппарата). Не пройдет и нескольких минут, как одна из пчел на какой-то момент повиснет над выбранным нами цветком, словно производя мгновенную разведку, перед тем как опуститься на него.

Этот момент и останется на пленке, если мы успеем спустить затвор. Если же нет, — придется перевести объектив на другой цветок.

Есть и другой способ съемки, не требующий длительного ожидания. Пользуясь им, мы ловим в зону резкости садящееся или взлетающее насекомое, не заглядывая в окуляр камеры и не уточняя каждый раз наводку на резкость. Для этого объектив камеры снабжается четырьмя «усиками» из проволоки длиной 10—15 сантиметров. Усики, стянутые резиновым кольцом,

¹ Для этого надо заранее набрать десяток жуков, например майских. Такого рода съемку лучше всего производить вдвоем с ассистентом, в обязанности которого будут входить все операции, кроме самой съемки.

указывают поле зрения объектива, а концы их попадают в плоскость наводки (плоскость максимальной резкости). Таким образом, при съемке задача сводится к тому, чтобы поймать движущееся насекомое в эту плоскость в пределах конуса, образуемого усиками!



ЧЕЛОВЕК В КАДРЕ

Если бы возможности фотографии определялись только ее техникой, то уже сегодня можно было бы сказать: фотография достигла совершенства, и от нее не приходится ожидать ничего нового.

Давно не существует объектов, не поддающихся съемке. На пленке удалось уже запечатлеть не только то, что видит человеческий глаз, но и то, что

¹ Съемка насекомых даже в северо-западных областях Союза (под Ленинградом) и даже на черно-белую, а не цветную пленку захватывает, пожалуй, так же сильно, как настоящая охота. Вот как пишет о ней специалист такой съемки, кандидат биологических наук В. Танасийчук:

«Я не надрываюсь под тяжестью телеобъективов метровой длины. Мне не нужно залезать по шею в грязь и тину, подкрадываясь к стае пеликанов. Я снимаю в упор. Но опасность мне не грозит — герои моих снимков, как правило, безобидны. Я снимаю насекомых».

«Трудно с чем-нибудь сравнить чувства зоофотографа, сделавшего удачный снимок. Охотничий азарт? Нет, совсем другое. Это ощущение неповторимой красоты мира, которую тебе удастся удержать, показать другим».

ему недоступно. Не только неподвижные объекты, но и мчащиеся с фантастическими скоростями; не только безобидные, но и смертельно опасные для человека — от болезнетворных вирусов до «гриба» атомного взрыва.

Естественно, что для этого пришлось сконструировать сложную и поразительно «зоркую» аппаратуру, управление которой в наиболее ответственных случаях поручается автоматам. Фотографическая съемка при этом приближается к киносъемке, а иногда совершенно вытесняется ею.

Однако фотолюбителям еще рано складывать оружие.

Дешевый, простой по устройству фотоаппарат (но надежный и хорошо освоенный его владельцем!) в ряде областей по-прежнему успешно выдерживает состязание с наиновейшими, чрезвычайно сложными и дорогостоящими камерами.

Одной из таких областей является портретная съемка, — вернее, все виды съемки, где главным содержанием кадра является человек. Здесь многое зависит не только от искусства фотографа, но — будем объективны — также и от удачи.

Фотографировать людей, вообще говоря, нелегко. Не потому, что для этого требуются особо короткие, кратчайшие выдержки, или изысканные приемы съемки, или какие-то особые варианты освещения. Но здесь, как нигде, жестоко мстит за себя незнание простейших закономерностей фотографического искусства. Дает себя знать и шаблон, которому следуют многие фотолюбители при построении снимков.

На площадях и набережных Ленинграда изо дня в день с утра до захода солнца повторяется одна и та же картина: люди, шагавшие оживленной группой, вдруг, словно по мановению волшебной палочки, выстраиваются в ряд или сбиваются в тесную кучку. Это верный признак, что сейчас появится на сцене виновник такого превращения. В самом деле: с болтающейся на боку «лейкой» он отделяется от группы, отходит на несколько шагов и прицеливается. Что-то его не устраивает. Возвращается. . . Отходит, на сей раз подальше, — и вот, сделав неожиданный выпад, вроде фехтовальщика, или же грациозно припав на одно колено, щел-

кает затвором аппарата. Группа может трогаться дальше.

Попробуйте летним погожим днем постоять на этом месте хотя бы полчаса.

Перед глазами — неповторимый пейзаж Ленинграда: скала с вздыбленным конем и массивной фигурой Медного Всадника, густые липы на заднем плане и совсем вдали — силуэт Исаакиевского собора со сверкающим куполом.

Проходит не более двух-трех минут — и сцена фотографирования на этом фоне повторяется, уже с другими участниками.

Почему-то все проходящие группы, большие и маленькие, да и одиночные спутники владельцев фотокамер становятся жертвами одних и тех же эффектных манипуляций, которые, однако, вовсе не гарантируют удачных снимков: точка съемки получается очень низкой.

Головы на снимках оказываются на фоне неба, отчего лица выходят слишком темными. Над плечами нависает силуэт Медного Всадника — того же темного тона.

Редко, очень редко случается видеть обычные черно-белые снимки, где передана естественная смуглость кожи или, наоборот, бледный цвет лица, присущий этому человеку в жизни, где близкие нам люди изображены со знакомыми и такими милыми морщинками, или с веснушками, или с пушком на щеках. Все неповторимые особенности человеческих лиц очень часто бывают истреблены «зерном», стерты варварским перепроявлением или передержкой, или неудачным, «плоским» освещением.

Невольно задумываешься и над таким вопросом: почему многие считают обязательным замирать перед объективом в полной неподвижности?

Каким образом эта привычка передается из поколения в поколение? Ведь она родилась еще в эпоху малочувствительных фотоматериалов, когда фотографу приходилось командовать: «Спокойно, снимаю!» — чтобы «объект» своевременно застыл в ожидании выдержки, которая длилась целую секунду, а то и больше.

При современных выдержках обычно нет основа-

ний бояться сильной смазанности изображения на портретном снимке. Поэтому и само предупреждение «спокойно, снимаю!» является, безусловно, анахронизмом.

Как же снимать своих родных и знакомых? В обычной обстановке; там, где человек живет, трудится, учится, отдыхает, — то есть в комнате, в саду, в школе, на работе, на улице, по которой он ходит изо дня в день.

Если у вас набралось два-три десятка снимков близкого вам человека, сделанных, скажем, в течение года, то, вероятно, не стоит сохранять их все до единого. Среди них наверняка окажутся такие, где явственно проступают особенности характера данного человека, присущее ему душевное состояние, его настроение в день съемки, — словом, так называемые психологические портреты. Их надо сберечь в первую очередь, даже если они не вполне совершенны с технической точки зрения.

Фотографируя ваших родных или знакомых дома, в наиболее привычной для них обстановке, попробуйте во избежание однообразия, «подстеречь» их за разными занятиями: пусть этот человек с кем-то беседует, читает книгу ребенку, работает, играет в шахматы, пьет чай. Получатся живые, правдивые, а главное, характерные снимки, — особенно если человек увлечен интересным занятием, погружен в книгу, ушел в свои мысли и не замечает направленного на него объектива.

Не надо бояться крупноплановой съемки: приближение к намеченному нами объекту (или использование длиннофокусного объектива) сразу «отрывает» его от фона, выделяет из его окружения.

В ряде случаев фотограф задается целью создать не статичный (то есть застывший, как бы скованный), а так называемый репортажный портрет, сохраняющий, разумеется, полное сходство с оригиналом.

Никто из ныне живущих мастеров фотографии уже не застал те времена, когда от объекта съемки требовалась полная неподвижность. Теперь, наоборот, мы избегаем снимать подчеркнуто позирующего человека,

замершего в ожидании щелчка затвора. Пусть лучше человек перед объективом непринужденно беседует, спорит, смеется, сердится, размахивает руками.

При кратчайших выдержках — короче $\frac{1}{200}$ секунды — мы получим не только естественный и живой портретный снимок, отражающий характер фотографируемого человека, но к тому же и вполне резкий. А если существует опасение, что даже такой снимок покажется придирчивым зрителям «застывшим», — ну что ж, можно удлинить выдержку. Пусть она составляет $\frac{1}{50}$, или $\frac{1}{25}$, или, наконец, $\frac{1}{10}$ секунды. В этом случае велика вероятность, что некоторые детали снимка окажутся «смазанными».

Фотографируемый человек неожиданно рассмеялся — и вот на снимке нечетки очертания губ, а вместо точек света в каждом зрачке получилось нечто вроде крохотного светящегося зигзага — что называется, в глазах «пляшут чертики». Нерезок контур руки, поднесенной ко рту. Еще лет тридцать назад все это считалось бы недостатками снимка. Но ведь именно эти слегка «смазанные» детали придают портретному снимку динамичность, сообщают ему наибольшее сходство с оригиналом!

Наводка на резкость производится по световым точкам в глазах портретируемого («по блеску глаз»), чтобы глаза являлись наиболее резким элементом портрета (даже при некоторой общей смазанности всех контуров).

Теперь несколько советов, относящихся к освещению.

В солнечные дни, особенно когда солнце стоит близко к зениту, получить хороший фотографический портрет нелегко: на лице снимающегося лежат глубокие тени, которые обязательно исказят черты лица на снимке. Поэтому портретная съемка производится обычно при несколько «смягченном» освещении — когда, например, солнце зайдет за легкое облачко или когда в воздухе стоит полупрозрачная дымка (это бывает чаще всего в утренние часы).

Если съемка производится в тени, нужно постараться, чтобы на лицо и одежду ложились мягкие световые рефлексы от ближайших освещенных предметов. Это оживит наш снимок, потому что фотопортреты, сде-

ланные в густой тени, всегда получаются несколько мрачными.

Вообще рекомендуется выбирать такие уголки (например, под редкими деревьями), где мягкие теневые пятна перемежаются с пятнами света, где контрасты освещения сильно ослаблены.

При портретной съемке на воздухе пользуются и таким «осветляющим» средством, как, например, светлая стена дома вблизи от объекта съемки: она отражает очень много света, дает такой мощный рефлекс, что вполне заменяет второй световой источник (ведь без этого у нас был бы только один, хотя и очень сильный источник света — солнце).

Удачные фотопортреты чаще всего получаются при переднебоковом освещении. Но можно попытаться снимать и против света. При этом необходимо добиться, чтобы какой-нибудь светлый, ярко освещенный солнцем предмет отбрасывал сильный рефлекс на лицо фотографируемого человека: это может быть раскрытая книга, которую он держит в руках, или его светлый костюм, или стена здания, находящаяся непосредственно за аппаратом, или, наконец, песчаная дорожка, залитая солнцем.

Во многих случаях подходящим фоном для портретного снимка является небо. При этом вовсе не обязательно, чтобы оно было «украшено» облаками, выглядело грозovým, — можно снимать и на фоне безоблачной синевы, но обязательно с плотным желтым светофильтром. Здесь нужен именно темно-желтый фильтр, потому что без него лицо человека выходит на фоне сравнительно светлого неба слишком темным. Подобные снимки особенно удаются в солнечные, чуть ветреные дни.

От оранжевого или красного фильтра при портретной съемке чаще всего приходится отказываться, чтобы губы не получились слишком бледными, бескровными. Желтый фильтр тоже надо применять с большой осторожностью: только тогда, когда он безусловно необходим, — например, в таком случае, какой упомянут выше. Зато можно попробовать применить зеленый фильтр, который хорошо передает и румянец, но вместе с тем подчеркивает, например, веснушки.

Фотографировать людей исключительно в солнеч-

ные дни вовсе не обязательно, — так же, как не обязательно, скажем, изображать их непременно улыбающимися.

В техническом отношении портретная съемка при пасмурном небе не представляет собой ничего сложного. Наоборот, фотолюбитель избавляется от резких контрастов света и тени, которые в остальных случаях приходится всемерно смягчать и в процессе съемки, и в ходе проявления пленки, и при печати. Но вот вопрос: не будут ли портретные снимки получаться слишком грустными из-за отсутствия солнца? Тем более если в кадр включен окружающий пейзаж, тоже соответственно «пасмурный»?

Это всецело зависит от искусства фотографа. Кто сказал, что в облачный день пейзаж с человеческой фигурой на переднем плане обязательно должен выглядеть безрадостным?

Этого не случится, если на снимках будет передан мягкий свет первого пушистого снега, еще не слежавшегося в твердый наст, который нестерпимо заблещет позже, под февральским, под мартовским солнцем. Или если на них будет угадываться прелесть пробуждающейся природы в теплые, бессолнечные апрельские дни. А в общем, подобные снимки будут совершенно справедливо напоминать о том, что в наших широтах серые, пасмурные дни выдаются гораздо чаще солнечных.

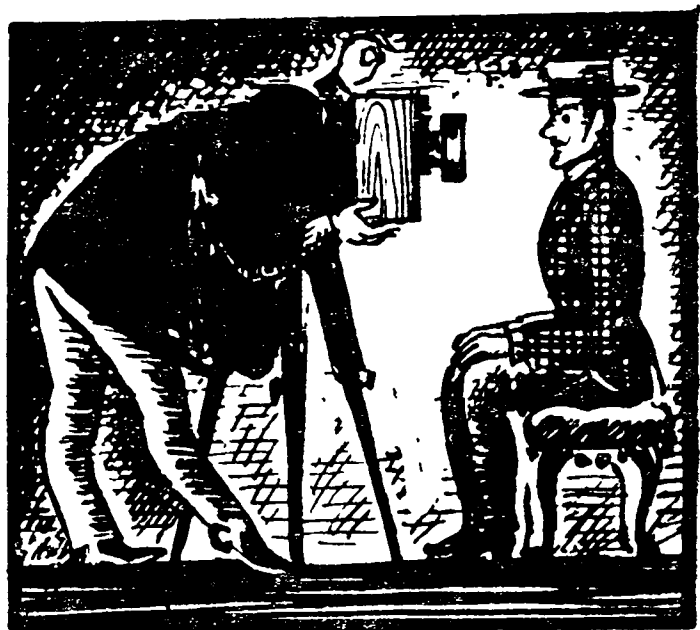
Фон портретного снимка может быть «нейтральным», то есть ровным, однообразно серым, или же на нем могут угадываться более или менее «размытые» очертания человеческих фигур, движущихся на заднем плане, деревьев, металлических конструкций, заводских труб и так далее.

Фон получается тем более размытым, чем больше фокусное расстояние объектива и отверстие диафрагмы, при котором производится съемка, а кроме того — чем более крупноплановым является портретный снимок.

Однако в последние годы требование более или менее нейтрального фона для портретов уступило место другой точке зрения. По-прежнему считается, что фон должен быть нерезким (ведь иначе основной объект съемки не будет отчетливо выделяться на нем), но...

умеренно нерезким. Дело в том, что по современным представлениям он тоже должен являться активным элементом кадра: он характеризует обстановку, обычную для человека, которого мы фотографируем.

ЗАБОТА О СХОДСТВЕ



Так называемые репортажные портреты, сделанные неожиданно, без предупреждения, сказываются, как это ни странно, более «похожими». А те, которые сделаны в результате длительной подготовки, получаются то ли слишком парадными, то ли чрезмерно красивыми¹. Поэтому, когда человек знает, что его фотографируют, не ограничивайтесь одним-двумя снимками: попробуйте, не жалея пленки, запечатлеть «ряд волшебных изменений» лица, чтобы потом выбрать наиболее удавшийся кадр. Идеальные условия для такого выбора создает, разумеется, лишь очень большая серия, состоящая из десятков кадров непрерывной съемки, — проще говоря, кинолента. Однако практически те же возможности предоставляют нам новейшие фотокамеры, специально предназначенные для учащенной съемки, да, пожалуй, и вообще все современные фотоаппараты. Любым из них за какие-нибудь полминуты удастся «прощелкать» добрый десяток кадров.

¹ Припомните, кстати, как часто заурядный любительский снимок, несовершенный с технической стороны, обладает большим сходством и нравится фигурирующему на нем человеку гораздо больше, чем, казалось бы, всесторонне безупречный фотопортрет, изготовленный в ателье.



ВЗГЛЯД В ОБЪЕКТИВ

Со многих живописных портретов прямо на нас смотрят изображенные на них люди. Смотрят важно, как бы свысока, из-под полуприкрытых век, или с улыбкой, или встревоженно, или в упор, бесхитростно, откровенно.

Художник недаром всегда старается «схватить» в первую очередь выражение глаз позирующего ему человека, ведь оно свидетельствует о характере, о настроении, ставшем привычным, об отношении к миру и другим людям. Народная пословица справедливо отмечает: глаза — зеркало души.

Художественная фотография, как ни странно, до недавнего времени почти не заглядывала в это зеркало. Даже когда люди заведомо позировали фотографу, тот считал своим долгом отдавать примерно такие команды: «Посмотрите выше!», «Переведите взгляд левее!», «Еще левее!», «Смотрите на это дерево!», «Взгляните в окно!», «Делайте вид, что читаете книгу!»

Люди на снимках смотрели в окно, любовались пейзажем, читали книгу, нюхали цветы... Словом, усиленно «не замечали» направленного на них объектива. Так создавалась иллюзия случайно подсмотренного действия, фальшивое впечатление внезапности, «репортажности» снимка.

Этот нехитрый прием, к сожалению, дожил до наших дней.

Всего несколько лет назад заслуженных похвал в печати удостоился фотокорреспондент, который одним из первых пренебрег этой условностью. С его снимка, откинув со лба щиток и широко улыбаясь, прямо на

зрителя смотрел молодой жизнерадостный электросварщик. И хотя в руке сварщика был электрод, а вокруг угадывались контуры металлических конструкций, этот паренек совсем не походил на мрачных безликих роботов с тех снимков, где фотографа, по-видимому, больше всего интересовали световые эффекты сварки, страшноватые ливни искр. Погоня за ними неизбежно оставляла в тени человека, ради которого, собственно, и делался, и публиковался снимок. И подпись «Сварщик такой-то, досрочно выполнивший свое годовое обязательство» в подобных случаях казалась мало соответствующей содержанию снимка и даже обидной.

Сейчас уже представляется странным, что фотообъектив долгое время как бы избегал человеческого взгляда. Однако это положение создалось совсем не случайно. Люди, которым нечасто приходится фотографироваться, под наведенным на них объективом держатся несколько напряженно. Это напряжение еще усиливается из-за команды «спокойно, снимаю!» Человек застывает, его губы непроизвольно сжимаются или, наоборот, растягиваются в неестественной, вымученной улыбке, глаза упираются в одну точку.

Как раз для того, чтобы как-то замаскировать этот остановившийся взгляд, не свойственный живым людям, и был изобретен такой прием: заставлять смотреть мимо объектива, а то и совсем в сторону.

Теперь взгляд прямо в объектив уже не считается недостатком снимка. Во-первых, потому, что каждому из нас приходится фотографироваться довольно часто, порой на нас тратят не один, а несколько кадров подряд, притом без всякого предупреждения. В этих условиях удастся поймать взгляд самого застенчивого человека: считая, что съемка уже закончена, он взглядывает на фотоаппарат так, как смотрел бы на любой другой предмет, не грозящий никакими каверзами; тут-то мы его и сфотографируем!

Во-вторых, потому, что все больше фотолюбителей овладевают искусством репортажной съемки, когда фотографируемый человек не подозревает, что снимают именно его, или вообще не успевает заметить фотоаппарата, пока не щелкнет затвор. Еще недавно редкий фотолюбитель мог похвастаться снимками репортаж-

ного характера. А сейчас на фотовыставках зачастую невозможно различить, какой снимок сделан методом «постановки», то есть с «подыгрыванием» действующих лиц, а какой — неожиданно для них.

Правда, и до сих пор бывают случаи, когда самые опытные мастера съемки не считают «взгляд в объектив» лучшим вариантом. Но на это в каждом отдельном случае есть свои причины. Так, «Юноша с Занзибара»¹ снят Алексеем Бушкиным вполоборота, по-видимому, с единственной целью: подчеркнуть контраст между смуглой, почти черной кожей африканца и белками его огромных глаз.



ПОДСМОТРЕННОЕ НА УЛИЦЕ

Репортажные приемы съемки (то есть съемка «с ходу», результат мгновенной реакции фотографа) долго не давались фотолюбителям по трем причинам: из-за недостаточной оперативности любительских камер, отсутствия у фотолюбителей тренировки и опыта и, пожалуй, из-за их чрезмерной застенчивости.

При съемке на улице люди успевали заметить наведенный на них объектив прежде, чем фотографу удавалось сделать снимок. Естественно, они реагировали на съемку по-разному: одни спешили отвернуться, другие поспешно меняли выражение лица на более, по их мнению, приятное, третьи старались принять эф-

¹ Выставка художественной фотографии «Семилетка в действии» 1964 года.

фектную позу. Но так или иначе, впечатление внезапности безвозвратно терялось, снимки выходили фальшивыми и неестественными, и все чаще фотограф, заметив, что он привлек внимание, в отчаянии опускал камеру, так и не нажав на спуск.

Даже иллюстрированные журналы и фотографические выставки в эту пору пестрели уличными сценами, где преобладали затылки и профили действующих лиц.

Нельзя отрицать, что затылки тоже встречаются очень выразительные. Тем не менее образ человека, глаза которого скрыты от нас, остается недостаточно раскрытым, а искусство, вынужденное «недоговаривать», нельзя считать полноценным.

Появление особо «скорострельных» камер и мощных телеобъективов резко изменило положение. Теперь из окна собственной комнаты фотолюбитель может «достать» телеобъективом прохожих на другой стороне улицы. Благодаря очень большому фокусному расстоянию телеобъектив приближает фигуры, словно бинокль, и кажется, будто фотограф был в двух шагах от незаметно снятых им людей.

Наиболее чуткими объектами являются дети. Поэтому снять их незаметно, не вмешиваясь в их занятия, вообще не привлекая внимания, удастся только телеобъективом.

Но внезапно схватить какую-нибудь интересную уличную сценку, интересное лицо в толпе можно также и противоположным по назначению объективом: так называемым широкоугольным. В этом случае, стоя на краю тротуара или медленно продвигаясь по людной улице, подпускаем намеченный объект совсем близко и снимаем в упор, не производя тщательной наводки на резкость и не особенно беспокоясь о границах кадра. Таким образом, при известном навыке снимок делается быстрее, чем встречные прохожие успевают заметить устремленный на них стеклянный глаз.

Конечно, фотограф, избравший такой метод съемки, должен обладать зорким взглядом и молниеносной реакцией. Так работает, например, один из известнейших фотомастеров нашего времени француз Картье-Брессон. Его излюбленным оружием является «лейка»,

в которую ввинчен объектив со стандартным, относительно небольшим фокусным расстоянием — 50 миллиметров. Следует, правда, сказать об одной немало-важной особенности этой «лейки»: все ее блестящие поверхности заклеены черной бумагой, чтобы она не так привлекала внимание.



НАТЮРМОРТ

Вероятно, нет ни одного вида искусства, где бы так злоупотребляли понятием «композиция», как в фотографии. Ведь фотограф обычно лишен возможности «сконструировать» свои произведения из отдельных фрагментов, как это делает, скажем, художник или композитор. Фотограф не может задним числом дополнить выбранный им объект деталями, которые отсутствовали в момент съемки. Приходится рассчитывать только на фотогеничность самого объекта, на «удачу» и на добавочную обработку снимка в лаборатории: здесь мы окончательно устанавливаем границы кадра, убираем все лишнее, смягчаем или усиливаем контрастность изображения...

Может быть, поэтому любители фотографии так ценят каждый случай, когда можно как-то заранее «организовать» объект съемки, осуществить давно вынашиваемый замысел, не впадая при этом в фальшь, обеспечить четкую и лаконичную композицию кадра.

Одним из таких случаев является съемка натюрморта — крупноплановая съемка разнородных предметов в том сочетании, в каком они могут встретиться в

повседневной жизни. Если продуманно расположить их относительно друг друга, то ни один из них не покажется на снимке лишним, случайно попавшим в кадр.

Существует мнение, что натюрморт, наряду с пейзажем, относится к наиболее легким фотографическим жанрам. Правда, он требует не меньшей настойчивости, терпения и опыта, чем любой другой жанр. Но здесь удача зависит главным образом не от счастливого случая, а от мастерства фотографа. К тому же в случае неудачи всегда можно повторить съемку с учетом сделанных ошибок: изменить расположение фотографируемых предметов и источников света, кое-что убрать, кое-что, возможно, добавить. Иногда бывает достаточно переставить диафрагму объектива всего на одно-два деления или чуть-чуть изменить кадрировку. Таким образом, съемка натюрморта предоставляет отличные возможности для шлифовки чисто технического мастерства фотолюбителя. Зато уж сделанный снимок должен быть безупречным как по технике, так и по композиции.

На выставках художественной фотографии встречается немало натюрмортов, и черно-белых, и цветных. Многие из них поразительно верно передают натуру. Ясно видишь объем каждой виноградинки, каждого стебля, каждого прута в стенке корзины с фруктами. А влажно отсвечивающие ломтики лимона даже вызывают во рту терпкий вкус...

В общем, воспроизведение формы, красок и фактуры изображаемых листьев, цветов и плодов получается безупречным. Но вот беда: по выбору цветов, фруктов и прочих деталей, включаемых в кадр (ваза, корзина), фотографические натюрморты, случается, неприкрыто подражают работам известных художников. Чаще всего бросается в глаза более или менее явное сходство — и в композиции, и в выборе объектов — с характерным натюрмортом русского художника И. Т. Хруцкого «Цветы и плоды», написанным более ста двадцати пяти лет назад и получившим широкое распространение в виде репродукций.

Открытое подражание живописным образцам вместо поисков для натюрморта новых объектов, новых художественных решений, более отвечающих возмож-

ностям фотографии, уже само по себе достойно осуждения. Но дело не только в подражании.

На протяжении целых десятилетий внимание фотолюбителей привлекали «бабочки, похожие на цветы» и «цветы, похожие на бабочек». Сравнительно поздно, уже в пору своей зрелости, фотография открыла для себя удивительные вещи. Оказалось, что самые великолепные цветы как раз больше всего проигрывают на черно-белых фотографических снимках. Зато «совсем как живые» получают самые скромные, самые незатейливые вещи — головки репейника; колючки чертополоха; гроздь рябины; луковица в стакане с водой, выбросившая вверх многопалую зеленую лапку...

Подобные сюжеты — узоры из пузырьков в стакане воды, горшки с кактусами, связки луку, — сделались содержанием новых, чисто фотографических¹ натюрмортов.

Не надо думать, что им обязательно свойственна какая-то грубость форм, что именно она вошла теперь в моду — толстая кожура плодов, плотность ядреных луковиц, массивность молочных бутылок... Нет, иногда они напоминают ажурную, четкую японскую графику, — вот хотя бы помещенный в книге снимок ветки лиственницы с нежными пучками первых весенних побегов.

На натюрморте вовсе не обязательно должны фигурировать фрукты и другие дары природы. Почему бы не попытаться составить такую композицию, используя, скажем, ножницы, катушки ниток, блестящую иглу, воткнутую в кусок ворсистой ткани? Однако важно, чтобы это был не случайный набор предметов, а такое их сочетание, в каком они могут встретиться нам ежедневно.

Ну, а если все-таки сфотографировать фрукты? В этом случае особенно важно чувство меры. Пусть наши натюрморты как можно меньше напоминают «рога изобилия». Не надо разыскивать и старинные вазы, чтобы поставить в них цветы. Вообще посуда,

¹ Характерных в первую очередь опять-таки для черно-белой фотографии. Цветная фотография уже имеет свой круг излюбленных объектов и сюжетов.

включаемая в композицию кадра, должна быть проще и современной.

На современном натюрморте с фруктами может фигурировать минимальное количество различных предметов. Например: угол деревянного некрашеного стола, на нем стакан, наполненный прозрачной водой. И за край стакана зацеплены две сросшиеся светлые вишенки — одна в воде, другая снаружи. А в дальнем углу кадра виднеется часть сероватого фаянсового блюда, тоже наполненного вишнями. Вот и все.

«В чем же проявляются художественные способности фотографа при таком скромном сюжете?» — спросите вы. Очень во многом. Прежде всего — в скупом отборе предметов, которые представлены на снимке. Во-вторых, — в их продуманном размещении. Стакан занимает здесь самое выигрышное положение. Сместить его при съемке или при печати чуть-чуть в сторону значило бы получить уже не то впечатление. В «скользящем» свете четко выделяются волокна сосновых досок стола. Изнутри на стенке стакана, обращенной к нам, мерцают пузырьки. Все это, может быть, выглядит очень будничным, повседневным, но ведь в любом виде искусства о мастерстве художника судят не только по тому, что изображается, но и по тому, как это изображено.

Другой пример. На этот раз — полированный стол, а на его поверхности, в резком горизонтальном луче солнца, — несколько апельсинов. По-видимому, при съемке на объектив был надет диффузор. Это он дал здесь такой своеобразный эффект: мы не видим четкого контура фруктов, который бы резко отделял их от темного фона: под ярким лучом они как бы «дымятся», и когда смотришь на снимок, явственно чувствуется морозная атмосфера улицы, откуда они, должно быть, только что принесены. Конечно же, снимок сделан в середине зимы — недаром здесь и солнце такое низкое, ударившее откуда-то сбоку!

Автор этого натюрморта был совершенно прав, не желая, чтобы в данных условиях (направленный свет, съемка крупным планом) структура апельсиновой корки получилась у него слишком рыхлой. Применяв мягкорисующую насадку, он «убил сразу двух зайцев». Во-первых, фрукты на его снимке окружены как

бы легким сиянием, — об этом уже говорилось. Во-вторых, не режет глаз пористость их кожицы, несмотря на боковой свет. Конечно, она ясно чувствуется, какие-то признаки ее угадываются даже в отражении на поверхности стола, но угадываются, — и только. Мы видим, что перед нами апельсины; этого совершенно достаточно.

Кто-нибудь скажет: стоит ли уделять внимание таким мелочам? Думается, что стоит. Подчеркнуть одни детали объекта съемки, смягчить или убрать другие — в этом и заключается работа над любым произведением художественной фотографии. Работа, начинающаяся с подготовки объекта, опробования разных вариантов освещения и заканчивающаяся уже в фотолаборатории, при печатании снимков.

Рассматривая натюрморты, приведенные в этой книге, обратите внимание, какой фон был выбран для каждого из них. Такой фон называется «нейтральным»: он не отвлекает внимание от основного содержания снимка.

Источником света каждый раз служило солнце (съемка производилась при открытом окне). Какая бы то ни было подсветка — зеркало, лист белой бумаги — отсутствовала.

Однако работа над натюрмортом не должна сводиться только к «шлифовке» технической стороны съемки. Натюрморт может быть продуман до мельчайших деталей, но он будет выглядеть вылощенным и бездушным, если он ничего не рассказывает нам о людях, которые в силу специфики этого жанра неизбежно остаются за кадром.

Известно, что в наше время в самых разных семьях новые вещи — будь то ножницы или стулья — похожи друг на друга, как близнецы. Но пройдет несколько лет — и они приобретут какой-то отпечаток личности своих владельцев, словно были сделаны специально по их заказу. Мы знаем, как неохотно люди расстаются со старыми, чуть ли не пришедшими в негодность, но привычными и уютными предметами быта. И не случайно старые вещи почти всегда оказываются фотогеничнее и интереснее новых, только что купленных. Конечно, при условии, что нам удалось увидеть за обликом этих вещей их владельца, отобразить те, ко-

торые характеризуют его наиболее убедительно и ярко.

Здесь есть чему поучиться у живописи. Вот только один пример: старое кресло, на сиденье — две книжки и подсвечник со вставленной в него свечой. Это — натюрморт кисти Ван-Гога. Кому принадлежат изображенные на нем вещи? За ними угадывается грузный, малоподвижный человек, почти не имеющий друзей и проводящий вечера в одиночестве, за книгой. Ну что ж, таким он и был — художник Гоген, из вещей которого его собрат по искусству не случайно выбрал именно эти.

Итак, полноценный натюрморт совсем не означает всего лишь удачно скомпонованную картинку. Он является, по существу, продолжением все того же рассказа о жизни, о судьбах не столько вещей, сколько их владельцев — людей, о их чувствах, пристрастиях, привязанностях и заботах. В этом — основное значение современного натюрморта, потому что голой фотографической техникой, даже самой утонченной, сегодня уже никого не удивишь.

Кадрировка. Если ваш аппарат дает негативы квадратного формата, то при увеличении с них, естественно, почти во всех случаях предстоит решать, будет ли готовый снимок вытянутым в ширину (горизонтальным) или в высоту (вертикальным). Значит, неизбежно придется поступиться частью деталей снятого кадра, как бы «срезая» кадр сверху, снизу или сбоку.

Правда, в последнее время, как уже говорилось, начал «входить в моду» и квадратный формат отпечатков. Однако такие отпечатки могут быть изготовлены фотографом ради наилучшего воплощения своего замысла, наилучшего выражения идеи снимка, а вовсе не для того, чтобы использовать полностью площадь квадратного негатива. Они сплошь и рядом печатаются с какой-то небольшой части негатива (кстати, безразлично — квадратного или прямоугольного).

Значит, любой негатив в процессе увеличения обычно подвергается дополнительной кадрировке.

Что же дает эта кадрировка при печати?

Не каждый из нас обладает меткостью взгляда, отличающей мастеров мирового класса. Говорят, что один из первейших «асов» фоторепортажа, Картье-

Брессон, принципиально отказался от кадрирования и всегда печатает со всей площади негатива, ничего не отбрасывая. Так же поступают многие итальянские фотомастера. Край снимка у них нередко перерезает предметы и фигуры пополам: одна половина попадает в кадр, другая остается за его пределами. Такая кадрировка создает впечатление внезапно выхваченного куска окружающей действительности, лишает снимок всякой нарочитости, «придуманности».

Однако, думается, что безоговорочно следовать этому принципу неправильно. Ведь если дополнительная кадрировка в процессе печати может улучшить снимок, сделать его более выразительным за счет «отсекания» лишних, случайных деталей, — зачем заранее отказываться от этой возможности?

Но в то же время надо неустанно развивать в себе ту поистине снайперскую зоркость, какая присуща первоклассным мастерам объектива, постепенно устранять «доводку» кадра в процессе печати, сохраняя по возможности максимум из того, что получилось на пленке. Ведь второстепенные детали и лица, занимающие место на самом краю или даже в углу негатива, сплошь и рядом что-то добавляют к основному объекту съемки, помогают лучше представить обстановку действия, происходящего на снимке.

Вместе с тем и к этим деталям, в свою очередь, что-то добавляли, были с ними более или менее тесно связаны детали, вообще оставшиеся за рамкой негатива! Абсолютно полную картину действительности, окружающей фотографа в момент съемки, могла бы отразить только круговая фотопанорама, охватывающая весь «окоём», все 360 градусов. Это не под силу ни объективу любительской камеры, у которого угол изображения не превышает 50—60 градусов, ни человеческому глазу.

Значит, объектив уже с самого начала «вырубает» сравнительно узкий кусок окружающего мира. И тем не менее в пределы сравнительно узкого сектора, попадающего в поле зрения фотографического объектива, обычно вмещается огромное, почти бесконечное количество мелких деталей. Как говорят, количество зрительной информации, приходящееся на каждый квадратный сантиметр негатива, чрезвычайно велико.

Именно поэтому почти всегда можно, а в некоторых случаях просто необходимо (чтобы не рассеивалось внимание зрителя!), выделять главное: то, на что был нацелен объектив¹.

С другой стороны, едва ли правы и сторонники абсолютно противоположного принципа. Они утверждают, что всякий сделанный снимок нужно кадрировать под увеличителем до тех пор, до такого состояния, чтобы с каждого края нельзя было уже ни подрезать его хоть на миллиметр, ни прибавить даже самую узкую полоску. Только тогда, дескать, в кадре окажется все то, что намечал фотограф при съемке, и в то же время абсолютно ничего лишнего.

Однако это требование является очень субъективным. Мне кажется, что тот или иной снимок только выиграет, если его еще подрезать сверху; вы полагаете, что, наоборот, желательна подрезка с боков; сам же автор снимка, естественно, считает наилучшей свою собственную кадрировку, с которой мы вольны соглашаться или нет.

Кроме того, если нам удалось плотно вогнать намеченный объект в жесткие рамки кадра, не оставив ни с одной стороны даже лишнего миллиметра, это еще вовсе не означает, что композиция снимка только выиграла.

Перед объектом, снятым в движении, как известно, всегда оставляется хотя бы небольшое свободное пространство. Если речь идет, например, о самолете, то это сплошь и рядом будет однотонный, без всяких деталей простор неба. В этих условиях требование добавить или, наоборот, срезать какой-нибудь миллиметр выглядит просто смешно.

В последнее время получили признание фотографические портреты, где голова портретируемого занимает сравнительно небольшой участок кадра, иногда располагается даже в одном из его нижних углов. Вот как,

¹ Бывают случаи, когда из одного негатива «выкраивают» даже несколько различных снимков, независимых друг от друга по содержанию, как если бы они были отпечатаны с разных негативов.

зрительный центр кадра перемещен в угол! Поначалу это шокировало некоторых «теоретиков» фотоискусства¹. Однако, если рассудить здраво, нижний угол (правый или левый) с таким же успехом может играть роль зрительного центра, что и середина кадра. Недаром такими «законченными» выглядят снимки с диагональной композицией, с вводящей линией; они строятся в расчете на рассматривание именно начиная с угла, откуда берет начало диагональ, направляющая наш взгляд.

Поэтому, если мы хотим показать на портретной фотографии не только человека, но и окружающую его обстановку, вполне разумно помещать его в угол кадра. Тогда, начав отсюда, глаз зрителя оценит все остальное содержание кадра уже во вторую очередь, что, собственно, и требуется.

Да и вообще споры о кадрировании того или иного снимка почти всегда, за исключением элементарных случаев, объясняются просто разными вкусами.

В разделах книги, посвященных композиции снимка, уже говорилось, что каких-либо обязательных правил композиции не существует. Было бы нелепо требовать, чтобы соблюдалось какое-то определенное соотношение сторон отпечатка. Точно так же не существует и бесспорных положений, относящихся к кадрированию.

Но одно правило на этот счет все-таки имеется. Его можно сформулировать так: чтобы застраховать себя от серьезных просчетов, считайте, что рамка видоискателя — это уже окончательные границы снимка. Кадрировка может быть улучшена при печати, но только в том случае, если есть что улучшать.

¹ В связи с этим появилась даже злая шутка: сейчас, дескать, в моде сильно вытянутый формат отпечатков. Но поскольку вытянутый по горизонтали кадр подходит разве что для изображения пресмыкающихся, а прямо ходящему человеку втискиваться туда несподручно, то он на таких снимках не «располагается» в кадре, а только робко заглядывает в него.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

ОРУЖИЕМ ФОТО- ИСКУССТВА

БЕССТРАСТНОЕ ЗЕРКАЛО?



Запас пленки в только что заряженном аппарате велик, съемочный процесс у современных аппаратов облегчен до предела, — знай нацеливайся объективом во все стороны и раз за разом нажимай спусковую кнопку!

А в это время где-нибудь по соседству — в безлюдной аллее парка, у живописного пруда или на краю городской площади — часами сидит перед громоздким мольбертом человек с палитрой. Мазок за мазком ложатся на кусок фанеры — терпеливый, отмеченный творческим волнением труд... Не раз и не два придется раскрывать мольберт на этом месте, немало дней пролетит, пока под кистью художника будет повторен красочный пейзаж, существующий в натуре...

На подоконник поставлен букет сирени. Скорее наведем камеру, пока он свеж, пока хранит на своих лепестках следы утренней росы! Готово! Без всякого труда, мгновенно, «не мудрствуя лукаво», то есть почти бездумно спустили затвор аппарата — и невидимое изображение во всех деталях само собой запечатлелось на пленке. За какую-то долю секунды достигнут результат, ради которого рисовальщику пришлось бы трудиться часами.

Получается, что линзы объектива, затвор, пленка работают за нас — так же, как потом, в процессе проявления, в темноте плотно закрытого проявочного бачка станут работать над пленкой сложные химические вещества, опять-таки без нашего прямого участия.

Какая заманчивая... и вместе с тем какая безрадостная перспектива!

Ведь любой труд, любое человеческое занятие привлекательны только в том случае, если в них находится место творчеству. Только тогда они окрашиваются вспышками вдохновения, и самые скромные изделия, выходящие из наших рук, могут оказаться в своем роде маленькими шедеврами.

Конечно же, художественная фотография тоже требует творческого подхода. Изображать процесс съемки как механическое щелканье затвором могут либо непонимающие, либо заведомо недобросовестные люди.

К сожалению, такие противники находились у фотографии с самых первых ее шагов. Несмотря на огромные успехи, достигнутые фотографией за 125 лет ее существования, встречаются они и сейчас.

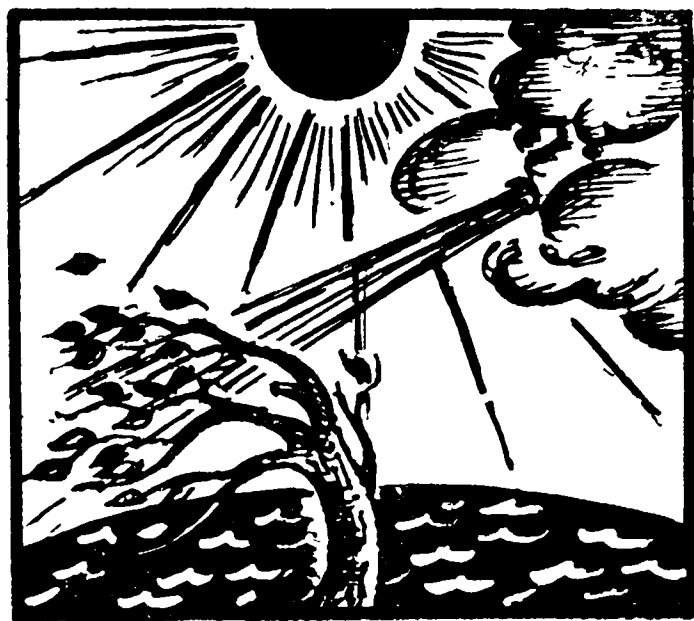
Они никак не хотят признать, что творческие достижения фотографа измеряются вовсе не метрами заснятой пленки и не оптическим совершенством современных объективов. К слову сказать, высокое совершенство новейшей аппаратуры, напротив, повлияло на некоторых слабохарактерных фотолюбителей скорее отрицательно. Оно отучило их от «прицельной стрельбы», дающей, как правило, отличные результаты. Очень многие современные фотолюбители напоминают, к сожалению, не снайпера, действующего по принципу «пусть редко, зато метко», а скорее автоматчика, ведущего беспорядочный огонь на ходу.

Но фотоаппарат, пленка, оптические и химические принципы фотографии повинны в этом так же мало, как, скажем, кисти и краски, попавшие в руки бездарного мазила.

Сам по себе фотографический процесс не может дать нам ни хорошего, ни плохого снимка. Но к бесстрастному стеклу видоискателя приникает человеческий глаз, а металл спусковой кнопки согрет теплом человеческой руки. Вот отчего настоящие фотографические снимки (сколько бы их ни появлялось на страницах газет и журналов, в скромных альбомах фотолюбителей и на стендах международных выставок!) отражают вовсе не степень совершенства того или иного аппарата. Технический уровень работ фотомастеров и опытных фотолюбителей примерно одинаков

и едва ли способен поразить искушенного зрителя. Зато в этих работах находят отражение разнообразные чувства, владевшие их авторами. С этой точки зрения не так уж и существенно, что именно привлекло внимание фотографа. Скромный северный пейзаж, снятый где-нибудь в Псковской или Архангельской области, нередко волнует нас больше, чем снимок экзотической пальмовой рощи, сделанный под экватором. Миниатюрное паутинное кружево в светящихся каплях росы, растянутое у подножия великанов-сосен, так же достойно внимания, как могучие кроны этих сосен, проектирующиеся на фоне облаков. Умение видеть большое в малом, необычное — в повседневном, находить интересное вокруг себя, в окружающих людях, привычном пейзаже, показывать по-новому то, что уже примелькалось, по части давать представление о целом — это умение приходит к фотолюбителю не сразу. Но его необходимо выработать каждому, кто серьезно относится к своим занятиям фотографией.

**СОЛНЦЕ.
ВЕТЕР.
ВОДА.
ЛИСТВА**



Идут годы, в художественной фотографии происходит смена приемов, меняется «подача» сюжетов, меняются и сами сюжеты. Сначала робко, а затем все увереннее и увереннее «штурмуются» те из них, которые еще несколько лет назад были недоступны съемке. Боевой, репортажный стиль отличает работы уже не только фотожурналистов, но и многих фотолюбителей. Сценки, выхваченные из жизни города и деревни,

снимки неповторимых событий вытесняют с выставок, с журнальных полос скромные пейзажи — половодья, листопады, туманы.

Картин природы на выставках становится все меньше, но они продолжают появляться. На первый взгляд кажется, что это все те же пейзажи, что и двадцать, и сорок, и шестьдесят лет назад. Но попробуйте присмотреться к ним повнимательней.

Вот над лесистой равниной, над однообразной гребенкой еловых вершин громоздится гряда облаков. Почти невидима прорезающая их белая нить — сразу ее и не разглядишь. Такой нити не могло появиться на снимке еще двадцать пять лет назад: это повис в небе след реактивного самолета.

Ажурные мачты электропередачи, словно крохотные паучки, раскиданы в кажущемся беспорядке по лесистым склонам Карпат. Над изломанным силуэтом горных вершин, если присмотреться, четко вырисовывается на фоне неба угловатый полумесяц: радарная антенна, прекрасно «вписывающаяся» в эту ломаную линию.

Таков современный пейзаж¹. Но особенность пейзажной фотографии наших дней не только в том, что на снимках появляются зримые приметы второй половины XX века. В изобразительном искусстве существуют так называемые «вечные» сюжеты: человек, море и небо, деревья и цветы. Они переходят из столетия в столетие, из страны в страну. Однако для искусствоведа редко остается тайной, когда написана та или иная картина, даже если она принадлежит кисти неизвестного художника и на ней не поставлена дата. Потому что безошибочной приметой времени оказывается не только содержание картины, рисунка или фотоснимка, но и стиль, манера изображения.

А показать, изобразить что бы то ни было по-новому — это значит прежде всего по-новому увидеть.

Попробуйте взглянуть на обычный лесной пейзаж иначе, нежели приучили нас классики русской жи-

¹ Городские пейзажи заслуживают особого разговора; о них еще будет речь дальше.

вописи. Бросьте взгляд вверх, где над кронами сосен плывет лучезарное облако. Мощные стволы там, вверху, сходятся в перспективе, и кроны почти смыкаются друг с другом — величественное и на редкость красивое зрелище! Однако изобразить деревья в таком ракурсе не приходило в голову Шишкину — прославленному певцу русского леса. В его время такой прием показался бы слишком смелым, хотя и Шишкин, наверно, не раз любовался своими любимыми соснами вот так, стоя у их подножия.

А художественный снимок в таком ракурсе был впервые выполнен известным советским фотографом Александром Михайловичем Родченко около сорока лет назад.

Еще один, более свежий пример. Вероятно, лишь немногим из вас случалось бывать на лесоповале, видеть, как рушатся одно за другим огромные деревья. А вот Д. Онохину из Кировского фотоклуба¹ удалось не только подсмотреть, но и снять самый эффектный момент валки сосен: ствол уже наклонен, весь в движении, и стремительно приближается к земле пышная крона, оставляя за собой сверкающий в морозном воздухе снежный шлейф. Снимок получился необычайно динамичным для пейзажа.

Вообще смелые ракурсы, броское выделение переднего плана на «приглушенном» или нерезком заднем, показ в движении таких объектов, которые, казалось бы, по самой своей природе статичны, — все это характерно и для пейзажной живописи. и для пейзажной фотографии последних десятилетий.

Вспомните пейзажи крупнейших советских пейзажистов — Аркадия Александровича Рылова, Георгия Григорьевича Нисского, Аркадия Александровича Пластова. Это мир свежего ветра, «зеленого шума», лопочущей, переливающейся листвы, ледящего дыхания открытого моря, бегущих рельс и дорог. Динамичный, немного тревожный, напоенный озоном и влагой, пронизанный солнечным светом мир, где дышится легко, полной грудью.

¹ Эта его работа была представлена на I Всесоюзный конкурс фотоклубов, организованный летом 1963 года, а также показана на ежегодной фотовыставке «Семилетка в действии».

Такова в основном и пейзажная фотография наших дней.

Для снимков такого рода характерна темная тональность («сочная» печать), дающая возможность особенно выпукло оттенить сахарно-белые глыбы кучевых облаков, потоки солнечного света, пробивающие листву, нестерпимо яркий блеск воды или снега.

Эти снимки, как правило, далеко не статичны. Они в достаточной мере оживлены клокочущей, «кипящей» листвой, пенистыми гребнями волн, всплесками молний, беспокойно гнущимися деревьями, медленными косяками журавлей в небе. Но все равно при взгляде на них вновь и вновь всплывает старый-престарый вопрос: не стоит ли «вписать человечка» в иные пейзажи, еще более оживить их человеческими фигурами?

Может быть, в некоторых случаях это и целесообразно. Но ведь и без того на многих пейзажных снимках незримо присутствует человек — его труд, его воля, сооружения, воздвигнутые его руками, дороги, проложенные им, опоры электропередачи, как-то неуловимо изменяющие пейзаж.

Впрочем, пожалуй, даже нетрудно понять, в чем именно состоит это изменение. Людям, внимательно всматривающимся в окружающий мир, известно, что в природе почти не встречается прямых линий: прямая линия, как правило, бывает внесена в пейзаж человеком.

И колея с косой елочкой шин на проселочной дороге, и стремительный прочерк в небе, рассекающий купола облаков, и одинокая, уходящая за холмы лыжня — разве эти признаки не говорят нам, что человек где-то рядом, только что пробежал, проехал, пролетел именно здесь, в этом уголке огромной нашей планеты?¹

И так ли уж обязательно вводить человеческую фигуру в кадр, даже если для этого достаточно просто слегка повернуть видоискатель? Если в кадре — поднятое весло со струящимися с него сверкающими ру-

¹ А городской пейзаж — ночной, безлюдный и безмолвный — разве не оживляют квадраты окон, светящиеся то тут, то там на черных плоскостях стен? Свет в окне тоже ведь указывает на присутствие за этим окном людей, даже если нам не удастся рассмотреть их силуэтов.

чейками воды, так ли уж важно знать, кто занес его над водой? Мальчик? Девушка? Старик? Пусть воображение подскажет нам это, а фотограф и без того сделал немало, показав нам просторы реки, солнечный день и само солнце, ослепительно брызжащее с весла.

Когда бы мы ни обратились к этому снимку, от него всегда будет веять летом, раскованной рекой, жарким полднем. Мы как бы заново ощутим и тяжесть весла, и холодок водяных брызг, и запах ветра с окрестных полей, словно перенесемся на миг туда, где сделан снимок. Разве одного этого недостаточно, чтобы хмурыми осенними или зимними вечерами нам вновь и вновь хотелось взглянуть на него?

В ЗАЩИТУ БЕРЕЗ



Несколько раз в день мы проходим мимо деревьев, выстроившихся вдоль улицы. И тем не менее далеко не все могут ответить на вопрос: что это за деревья? — липы, дубы, тополя, или, может быть, каштаны? Задайте людям этот вопрос зимой, когда ветки оголены, и, наверное, многие из этих людей только пожмут плечами. В мае прорежутся почки, тогда по характерным зубчатым листикам многие начнут узнавать: о, да это дубки! В июне ветер сметет к тротуарам тополиный пух, и люди вспомнят, что вдоль улицы стоят тополя. Запах цветущих лип заставит замедлить шаг и приглядеться к деревьям даже тех, кто вечно торопится, глядя себе под ноги.

Из всех лиственных деревьев, пожалуй, только березу горожане способны узнать в любое время года. Благодаря своему белому стволу, испещренному рядами темных крапинок, береза красива и фотогенична даже зимой. Естественно, что она вновь и вновь привлекает внимание фотолюбителей, и почта, как и в прошлом, и в позапрошлом году, как и десять лет назад, чуть не ежедневно приносит в редакции фотографических журналов снимки березовых веток, отдельных деревьев и целых березовых рощ.

Не значит ли это, что новые удачные снимки берез представляют собой всего лишь повторение прежних находок?

Оказывается, нет, не значит.

Конечно, основной темой фотоискусства (как и всякого искусства вообще) был, есть и навсегда останется Человек во всем его многообразии, Род Человеческий. Но едва ли найдется такой искусствовед, который на этом основании возьмет на себя смелость объявить те или иные сюжеты «исчерпанными» или «устаревшими».

Пока объект фотосъемки существует в реальной жизни, он, само собой разумеется, не может считаться устаревшим. А что касается его «исчерпаемости», то посмотрите, сколько сюжетов для съемки предоставляет нам даже такой, казалось бы, незамысловатый объект, как одинокое березовое деревце: клейкие листики, едва развернутые на майском солнцепеке; бесконечное разнообразие узоров коры; зеленые чешуйчатые сережки, свисающие к земле попеременно с листьями; капли дождя, светящиеся на косицах веток в солнечном луче, проглянувшем из-под низких туч. В марте дерево бывает сказочно украшено инеем; в октябре светится, все золотое, на фоне хмурого хвойного леса. А в пасмурные зимние дни белая с черным кора ствола, белый снег, серое небо образуют мягкий по тональности и вместе с тем четкий графический рисунок¹.

¹ Я нарочно ограничиваюсь только перечислением разных сюжетов, относящихся непосредственно к дереву. Можно было бы назвать еще множество сюжетов, связанных с березой, если вспомнить о майских жуках, гусеницах и прочей живности, гнездящейся в наших лесах.

Странно, что находятся люди, которые, считая себя фотолюбителями, а то и вообще любителями природы, не замечают этого разнообразия. Им невдомек, как разительно может меняться любой предмет в зависимости от времени года, времени дня, освещения, погоды, да и просто от того, с какой стороны и какого расстояния мы будем его разглядывать. И выходит, что отказ от съемки «обычных», «примелькавшихся» сюжетов, поиски во что бы то ни стало чего-то «необычного» свидетельствуют большей частью о ненаблюдательности и равнодушии.

СТЕНЫ И ЛЮДИ



Сто сорок лет назад один из изобретателей фотографии, Нисефор Ньепс, сделал первый в истории человечества фотографический снимок. Это был городской пейзаж, если только можно назвать так стены и крыши домов, вид на которые открывался из окна квартиры Ньепса.

В наше время городские пейзажи сами по себе довольно редко привлекают внимание мастеров фотографии. Они служат главным образом фоном для репортажей, которые рождаются прямо на улице. События, происходящие здесь, да и просто кипучая повседневная жизнь любого крупного города представляют несравненно больший интерес, чем стены и окна, которые выглядят, в общем, одинаково и на этой, и на соседней, и на следующих улицах.

Впрочем, иные стены тоже заслуживают внима-

ния — ведь на них нередко бывает запечатлена история города, страны, народа. Исклеванная пулями «Стена коммунаров» на парижском кладбище Пер-Лашез, стена того дома на Невском, где сохранилось грозное напоминание о вражеских обстрелах, — это уже исторические реликвии. Улица-музей Шах-и Зинда́ в Самарканде — мечети, где давно не молятся, медресе́ (духовные школы), где не учат, мавзолеи над прахом известных и неизвестных ханов и их жен — стала вечным памятником искусства. Это очень короткая улица, но по ней бродишь часами; тем не менее оказывается, что сюда необходимо прийти еще раз, потому что фотоаппарат, может быть, и неутомим, но внимание уже притупилось, а глаза устали и перестают различать, где подлинный старинный орнамент, а где позднейшая реставрация...

Словом, стены тоже бывают разные. Но, выйдя из дому с фотоаппаратом, смешавшись с толпой, мы невольно присматриваемся больше к людям, к мимолетным уличным сценкам, которые разыгрываются на наших глазах. Пойдите хотя бы две-три минуты у эскалатора метро: как разнообразна эта нескончаемая людская река! Сколько характерных фигур и лиц, которые прямо-таки просятся на пленку!

Динамика живого, сегодняшнего города постепенно захватывает каждого фотолюбителя, получает отражение в снимках тех, кто еще недавно ограничивался съемкой зданий, памятников, фонтанов.

Проведя несколько минут на городской улице, на одном и том же месте, начинаешь замечать, что движение людей, машин, детских колясок, на первый взгляд беспорядочное, отличается довольно четким ритмом. Вот за промчавшейся стайкой машин наступила пауза — значит, ближайший светофор перекрыл движение. Снова такая же стайка — и снова пауза. Автобусная очередь тоже подчиняется определенному ритму: с поразительной правильностью чередуются в ней мужские и женские, высокие и невысокие фигуры. Начинает накрапывать дождь, и среди массы плащей и шляп мимо проплывает первый зонтик. Если в этот момент посмотреть на улицу сверху, — зонты распределены вдоль нее почти так же равномерно, как пуговицы вдоль борта пальто.

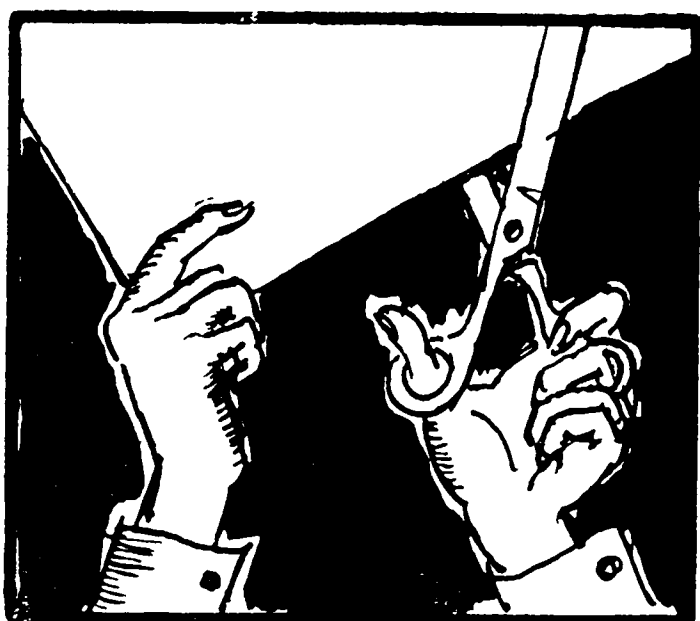
Эти закономерности, подмеченные фотографами, легли в основу многих «городских» снимков. Налаженный пульс города бьется ровно — вот в чем секрет такого удивительно правильного ритма. Перебои случаются редко; и даже если человек с фотоаппаратом оказывается тут же, на месте происшествия, не всегда ему удастся сразу сориентироваться и не упустить редкий кадр.

Примером мгновенной реакции можно считать репортажный снимок К. О. Грубого «Переполох». Перед нами не уличное происшествие, а всего лишь заминка, вызванная, по-видимому, большим спросом на такси и неповоротливостью машин, сбившихся на «пятачке» стоянки. Но дело происходит ночью, и это резко усиливает тревожное звучание снимка. Ослепительная вспышка света придает ему даже несколько драматический характер, вполне оправдывающий название этой работы. Уберите из кадра эту вспышку — и название, да и сам снимок потеряют всякий смысл. Значит, дело решалось мгновением: автор снимка поймал тот самый момент, когда свет фар разворачивающейся машины упал на фотокамеру. Секунду спустя было бы уже поздно.

При съемке загородного пейзажа от фотолюбителя требуется в первую очередь... терпение. Дело в том, что сам он лишен возможности что-либо приукрасить или перераспределить на местности. Он не может, например, выбросить из пейзажа не понравившееся ему дерево или подсветить группу деревьев с теневой стороны. Остается искать более удачную точку съемки или выжидать более подходящего времени дня.

Терпение и расчет бывают необходимы и при съемке городского пейзажа. Так, одному из наших ведущих фотомастеров, Всеволоду Тарасевичу, как-то потребовалось сделать вечерний снимок Московского университета. В разное время вечера и ночи узор светящихся окон любого здания, естественно, неодинаков: одни окна гаснут, другие, наоборот, зажигаются. Тарасевичу понадобилось несколько вечеров, чтобы установить: «наиболее интересно окна горят в половине десятого». Таким образом, изучение условий съемки заняло в этом случае несравненно больше времени, чем сама съемка.

Однако в общем для съемки в городе гораздо более характерны случаи, когда фотограф не имеет времени даже выбрать более или менее подходящую точку съемки; главную надежду приходится возлагать на кадрировку снимка под увеличителем, в ходе которой снимок, интересный по содержанию, приобретет, быть может, также и законченную форму.



ЧАСТЬ ВМЕСТО ЦЕЛОГО

Каждого, кто знакомится с замечательными произведениями русских художников-реалистов прошлого века — пусть не в подлиннике, а в репродукции, — восхищает чрезвычайно тщательный и верный показ даже мелких, третьестепенных деталей быта, одежды, обстановки. Поэтому для словесного описания всего, что вмещает в себя одна картина (например, «Московский дворик» Поленова, «Утро стрелецкой казни» или «Боярыня Морозова» Сурикова, или почти любая из картин Перова), потребовалось бы по крайней мере несколько страниц.

Фотографический кадр зачастую вмещает в себя колоссальное количество информации. Но эта информация обычно не так упорядочена, как на тщательно скомпонованной картине: не всегда ярко выделяется главный смысловой центр снимка, недостаточно «приглушены» второстепенные детали. Во имя интересного сюжета автор снимка сплошь и рядом вынужден мириться с этим. К тому же в черно-белой фотографии отсутствует могучий союзник всякого художника —

цвет, помогающий рационально распределить основное и второстепенное.

Безусловно, многие снимки, несколько «перегруженные» деталями, удастся улучшить кадрированием при печати. Бывает, что в результате кадрирования от снимка остается только первоначальный зрительный центр и его ближайшее окружение. Композиция снимка становится четкой, лаконичной, почти плакатной.

Однако при этом случается, как говорят, «вместе с водой выплеснуть и ребенка»: мы хотим только убрать из кадра все лишнее, а вместе с ним неизбежно отсекаем и какие-то детали, которые не играют большой роли в содержании снимка, но, быть может, сообщают ему своеобразное настроение, создают определенную атмосферу. Снимок, лаконичный, как плакат, приобретает обобщенный характер в ущерб своей документальной ценности. Бывает, что из такого плакатного, «жестко скомпонованного» снимка невозможно понять, в какой стране и в какие годы происходит действие. Значит, порой приходится опасаться уже не излишней конкретности в деталях, которую художники презрительно называют «фотографизмом», а, наоборот, полного исчезновения этой конкретности.

Если забота о композиционном единстве, о «броскости» снимка все же привела к такому печальному результату, то можно дополнительно ввести в кадр некоторые детали с другого негатива, снятого там же и в тех же условиях. Вообще печать с двух негативов сделалась распространенным приемом, как бы расширяющим поле зрения одиночного снимка: такой кадр получается необычайно емким, насыщенным зрительной информацией.

Если же снимок, наоборот, «перегружен» содержанием и оказался композиционно рыхлым, можно рассечь его на отдельные фрагменты. Таким образом сохраняется все содержание кадра и в то же время облегчается его восприятие, потому что зритель не сразу сталкивается со всеми участками кадра, а просматривает их поочередно: они отпечатаны уже как самостоятельные снимки. Кроме того, их можно расположить в той последовательности, которая кажется автору наиболее удачной.

Фотосерия. Ряд снимков, объединенных общим содержанием, общей темой, называется фотосерией. Такая серия может состоять и из работ, отпечатанных с разных негативов (так чаще всего и бывает).

Чтобы каждый из снимков фотосерии «имел свое лицо» и, значит, запоминался зрителю как самостоятельное произведение, можно выдерживать один снимок в светлой, другой — в темной тональности, один сделать крупным планом (например, с помощью телеобъектива), другой — мелким¹.

Однако бывает, что фотосерии комплектуются из снимков одинакового характера. Так построена состоящая всего из трех работ серия венгерского мастера Ференца Куна под названием «Солончаки». Она рассказывает о солончаковых почвах, которые веками требовали от крестьянина нечеловеческого труда, о «земле-мачехе».

Такой замысел воплощен автором в три кадра, отпечатанные в подчеркнуто темной тональности. На всех трех снимках особое внимание уделено проработке фактуры, и не даром: бросается в глаза какое-то страшное сходство между гляцевитой, потрескавшейся, мертвой поверхностью почвы, огрубевшими, жилистыми руками крестьянина и кожей его лица, иссеченного ветрами и морозами, выдубленного беспощадным солнцем.

Не все фотосерии так лаконичны, как эта. Некоторые из них разрастаются до огромных размеров.

Например, на Всемирной выставке 1958 года, в павильоне Франции, внимание привлекала серия фотографий, доходчиво и ярко рассказывающая о людях этой страны. Она так и называлась: «Люди Франции». Здесь были представлены люди разного возраста и положения, разных профессий, за разными занятиями. Их фигуры, лица, руки. Очень часто — одни глаза. Опытные устроители не без оснований считали, что из этих фрагментов у посетителей выставки сложится бо-

¹ Здесь бывает целесообразно применить и чисто смысловой, а не зрительный прием, широко распространенный в изобразительном искусстве: прием противопоставления. Это может быть, например, контраст между «добром» и «злом», то есть между положительным явлением (первый снимок или целая группа снимков) и отрицательным (второй снимок или группа снимков).

лее или менее полное представление об облике целой нации. Конечно, для этого пришлось привлечь обширный и разнообразный фотографический материал: серия «Люди Франции» состояла из нескольких десятков снимков.

Фотоочерк. Серия снимков заслуживает названия «Фотоочерк», если она не просто демонстрирует нам разные стороны одного и того же явления, а показывает идею в развитии (скажем, «как было» и «как стало»).

Не надо думать, что для этого требуется обязательно большое количество снимков. Фотоочерк может состоять всего из четырех-пяти кадров. Но, конечно, приступая к работе над ним, не всегда можно заранее сказать, сколько кадров понадобится для выражения той или иной идеи, того или иного сюжета. Иногда в процессе работы возникают новые решения, добавляются подробности, которые не было возможности предвидеть, и фотоочерк увеличивается в размерах. В таких случаях при его окончательном просмотре приходится задать себе вопрос: не слишком ли он растянут? Все ли снимки в нем равноценны, несут более или менее одинаковую нагрузку? Нельзя ли без ущерба для содержания очерка в целом сократить их число?

Да и вообще стремление к созданию фотосерий и фотоочерков, пожалуй, несколько принижает значение отдельного фотоснимка как самостоятельного произведения искусства. Когда фотографу удастся выразить большую идею или суть большого события в одном-единственном кадре, — это куда важнее для дальнейшего развития фотоискусства, чем удачные фотосерии и фотоочерки на ту же тему!

Мир знает такие единственные, поистине драгоценные кадры. Некоторые из них уже переросли рамки фотографии: сама История смотрит с этих снимков.

Таковы, например, кадры фото- и кинохроники Великой Отечественной войны, заснятые в гуще боя, под вражеским огнем, нередко оплаченные жизнью их авторов, или неповторимые кадры из фильма «Русское чудо»: они несут в себе такое волнующее содержание, что просто не замечаешь несовершенства съемочной техники. Представляется даже, что это несовершенство

придает им какую-то особую значимость. Вероятно, потому, что оно свидетельствует о несомненной достоверности, подлинности этих снимков, навсегда ставших историческими документами.

Бесценна «фотографическая Лениниана»: немногочисленные работы известных и безымянных фотографов, донесшие до нас облик Ленина. И здесь никому не придет в голову отмечать технические недостатки этих работ, хотя они порой несомненны. Сколько имеется картин и рисунков, изображающих первый всероссийский субботник 1 мая 1920 года и участие в нем наряду со всеми Владимира Ильича! Но скромный, не вполне резкий снимок неизвестного фотолюбителя, сделанный в тот день во дворе Кремля, — это единственный сохранившийся фотодокумент, где запечатлен тот же эпизод. Конечно, ценность его ни с чем не сравнима.



**ФОТОСНИМОК
НА
ВЫСТАВКЕ**

Тысячи людей, приезжая в Ленинград хотя бы на день-два, стараются непременно побывать в Эрмитаже и Русском музее, посмотреть на подлинные произведения Рембрандта, Рубенса, Ван-Дейка и наших соотечественников — Брюллова, Репина, Куинджи, Айвазовского и других, не менее любимых.

Их картины многим известны с детства по красочным репродукциям. Но самая лучшая репродукция, как известно, не достигает выразительности подлинника. Вот почему никогда не прекращается шелест шагов в залах наших музеев.

Музея художественной фотографии пока не существует. Еще несколько лет назад работы мастеров светописи добирались до зрителя только в виде репродукций, представляющих собой бледную тень оригинала.

Автор снимка, конечно, всегда рад тому, что с его работой познакомятся десятки тысяч читателей журнала или газеты. Но стоит поднять глаза от журнальной страницы, взглянуть на оригинал того же самого снимка, висящий на стене, — и к радости невольно примешивается огорчение: настолько отличаются друг от друга снимок и его репродукция!

Снимок в подлиннике производит совершенно особое впечатление благодаря тщательно подобранной фотобумаге, передаче тончайших оттенков светотени, наконец, просто благодаря продуманному выбору размера, при котором данный сюжет лучше всего «смотрится». Все это обычно исчезает при воспроизведении снимка в печати.

В последние годы положение резко изменилось. У любителей фотографии вновь появился свой журнал — «Советское фото», — отличающийся высоким качеством репродукции. По примеру Ленинграда во многих городах возникли фотоклубы, где наиболее интересные снимки местных фотолюбителей демонстрируются в оригинале. И, наконец, уже ряд лет в Москве устраивается ежегодная выставка художественной фотографии под названием «Семилетка в действии». В ней участвуют и признанные мастера фотографии, и фотолюбители — никакого различия между теми и другими жюри не делает, потому что это было бы просто невозможно: наиболее зрелые любительские работы, случается, во многих отношениях превосходят снимки профессиональных фотографов.

Но такое мастерство достигается нелегко. Условия приема работ на всесоюзную выставку очень жесткие. Поэтому фотолюбителю, даже безупречно освоившему техническую сторону фотографии, необходимо испытать свои силы на выставках небольшого масштаба — сначала школьных, затем районных и городских. Всесоюзная выставка — это верхняя ступень лестницы, преодолевать которую придется начиная с самой первой ступеньки.

На этом пути возможны разные препятствия и огорчения. Представим себе самое обидное: снимки, которые кажутся автору и его товарищам превосходными, почему-то не проходят на первую же выставку, организованную в масштабе, скажем, района.

Вместо того чтобы бесплодно «переживать» неудачу и зарекаться впредь от всякого состязания с другими фотолюбителями, попробуем решить для себя вопрос: ПОЧЕМУ ЭТО МОГЛО ПРОИЗОЙТИ?

ПЕРВАЯ наиболее вероятная **ПРИЧИНА**: снимок не принят из-за неправильного оформления. Фотолюбитель привык печатать свои снимки небольшим форматом — например, 9×12 сантиметров. При таком формате легче получить фотографии сочными, абсолютно резкими, и вдобавок на них совершенно неразлично «зерно». Между тем в условиях выставки говорится, что размер представляемых снимков должен быть не менее 24×30 сантиметров. (Это, вообще говоря, самый малый «выставочный» размер, при котором снимки, развешенные на стене, могут произвести необходимое впечатление на зрителя. В последнее время минимальным размером выставляемых снимков — как любительских, так и профессиональных — считается 30×40 сантиметров.)

Даже если наши негативы не оставляют желать лучшего, надо еще научиться «выжимать» из них все, что они способны дать. Это не так-то просто: приходится делать не одно, а несколько увеличений с каждого негатива, меняя масштаб увеличения, кадрировку и степень плотности отпечатка. Кстати, из-за этого участие в каждой более или менее значительной фотовыставке или крупном конкурсе связано для фотолюбителя с большой затратой времени и серьезными расходами. Поэтому, если в условиях выставки сказано, что от каждого автора принимается на рассмотрение не более десяти работ, не надо стараться во что бы то ни стало представить именно десять: лучше изготовить всего три снимка, но таких, которые должны обязательно пройти, чем все десять, из которых пройдут те же самые три.

Перед печатью снимков большим форматом проверьте заново, как установлена лампа в увеличителе: освещается ли поле печатаемого кадра совершенно рав-

номерно, не оказывается ли одна сторона снимка ярче другой, не получают ли бледными углы?

В погоне за сочностью не нужно непременно добиваться темной тональности снимка. Самый жизнерадостный сюжет из-за темной тональности может приобрести чрезмерную внушительность, даже мрачность. С другой стороны, если сюжет снимка требует светлой тональности, отпечаток все-таки не должен казаться вялым, бледным, как бы недопечатанным: светлая тональность кадра непременно должна подчеркиваться какой-нибудь темной, может быть даже черной, деталью.

В подобных случаях очень важно правильно подобрать фотобумагу: ее контрастность, характер поверхности¹, цвет — все должно соответствовать сюжету, художественному замыслу и тональности снимка.

Независимо от сорта бумаги, на которой сделан отпечаток, глянецовать его не следует.

ВТОРАЯ ПРИЧИНА: снимок технически хорош, но не интересен по содержанию. Например, он может резать глаз надуманностью, неестественностью запечатленного на нем сюжета. Замысел фотографа не получил полноценного воплощения. Бывает, что самому автору это не бросается в глаза, но ведь со стороны всегда виднее: «так в жизни не бывает», — говорят члены жюри, и снимок единогласно отклоняется.

Такая опасность грозит снимкам, где показаны не случайно подсмотренные, выхваченные из жизни, а «организованные» фотографом сценки и эпизоды. Это относится, в частности, к жизненным сценкам, в которых участвуют дети. Фотолюбитель должен научиться снимать их незаметно, иначе от детской непосредственности на снимке не останется и следа: он будет казаться нарочито «подстроеным», фальшивым.

Снимок не может рассчитывать на успех и в том случае, если на нем сразу несколько человек, занятых каждый своим делом, словно по команде смотрят в объектив.

¹ Впрочем, в условиях фотовыставок часто уже заранее говорится, что снимки следует представлять отпечатанными на глянцевой (и ни на какой другой!) бумаге.

Неприятное впечатление производят «приглаженные», слащавые портреты. Каждый человек бывает красив в отдельные моменты своей жизни, независимо от черт лица и одежды (это хорошо известно кинематографистам). Задача фотографа как раз и состоит в том, чтобы уловить такой момент. К сожалению, на фото-выставки гораздо чаще представляются портреты иного рода: бездушные, ни к чему не обязывающие улыбки; тщательно приглаженные волосы; глаза, томно «заведенные» куда-то вбок. Вероятно, так фотографировать гораздо легче. Но в этих случаях затраченный фотографом труд (как бы мал он ни был!) обычно пропадает даром: подобные снимки в наше время почти не попадают на стенды выставок.

Неинтересным может быть и пейзаж.

Беда каждого автора фотографических пейзажей в том, что он не может посмотреть на них глазами жюри. Трудно оценивать собственный снимок в отрыве от обстановки, в которой тот был сделан.

Сказочно красив осенний лес, и, запечатлевая его пусть даже на черно-белой пленке, я в то же время уношу в памяти то, что в момент съемки стояло передо мной во всем великолепии красок, запахов, звуков. Отбирая для выставки пейзажные снимки, я снова слышу шорох листьев, сметаемых ветром; чувствую их особенный, осенний аромат; снова почти физически ощущаю горячее дыхание только что укатанного асфальта и зной того июльского полдня, когда в двух шагах от меня последние строительные краны расчищали площадку вот-вот открывающегося метро на Невском проспекте...

Члены жюри свободны от этих ассоциаций. Перед ними — результат нажатия спусковой кнопки в более или менее удачный момент, более или менее правильной экспозиции, проявления негатива, печати. Результат, так сказать, «в чистом виде».

Не потому ли, между прочим, на выставках всегда так мало пейзажей?

ТРЕТЬЯ ПРИЧИНА: снимок несамостоятелен, не оригинален.

Если фотолюбитель из года в год подражает работам, увиденным в газете или журнале, или отдельным кадрам из кинофильмов, то его снимки почти навер-

няка обречены на неудачу: кто-нибудь из членов жюри обязательно укажет на их несамостоятельный характер.

ЧЕТВЕРТАЯ ПРИЧИНА: снимок совпадает по сюжету и по изобразительному решению с работой другого автора, поступившей одновременно, но уступает ей по качеству исполнения.

Несмотря на то, что вокруг нас — неисчерпаемое множество тем для съемки, у фотолюбителей имеются свои излюбленные сюжеты. По опыту последних выставок можно назвать некоторые из них: яхты в море; паутина в мельчайших капельках росы, подсвеченная солнцем; люди, застигнутые на улице дождем; проводы отъезжающих (у вагона, у автобуса) и т. п. Кроме того, периодически входит в моду какой-либо изобразительный прием, световой эффект, — например, всеобщим увлечением вдруг становятся снимки, где основной объект изображен в виде чуть подсвеченного силуэта.

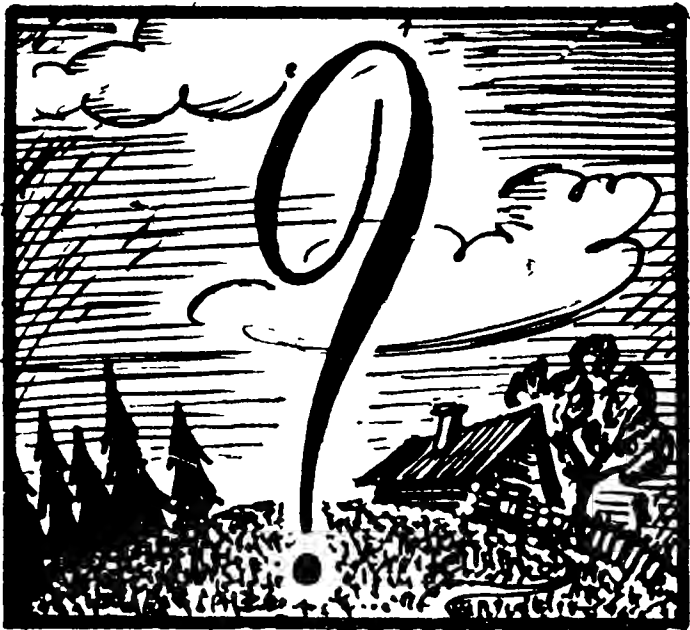
Представьте, что на выставку поступило несколько таких снимков. Естественно, выбирается лучший из них, а остальные приходится вернуть их авторам.

ПЯТАЯ ПРИЧИНА (с которой, как это ни печально, тоже приходится считаться): снимок, — может быть, его сюжет, его композиция, а может быть, и «почерк» его автора — просто «не показался» большинству членов жюри.

Что делать, случается и так. В других областях искусства: например, в музыке или живописи — критики, выносящие свое суждение о той или иной вещи, сами обычно не бывают художниками либо композиторами. А в области художественной фотографии критик одновременно является и создателем произведений фотоискусства (исключения встречаются редко). Казалось бы, кто, как не он, должен отчетливо видеть все трудности, стоявшие перед автором той или иной работы. Значит, ему легче судить, правильный ли путь выбрал автор для преодоления этих трудностей и насколько убедителен достигнутый результат.

Между тем нередко получается как раз наоборот. То обстоятельство, что члены жюри сами занимаются фотографией, подчас мешает им признать чужую находку, чужую точку зрения. Причина проста: «Я бы

в этом случае снимал иначе!» Вот почему даже крупные специалисты в области художественной фотографии порой решительно расходятся во мнениях по поводу одной и той же, вроде бы даже не очень «спорной» работы.



КАК НАЗВАТЬ СНИМОК?

Хороший снимок едва ли нуждается в названии. Особенно в тех случаях, когда оно не помогает раскрыть идею снимка, а дается просто потому, что «так принято».

Часто бывает, что фотолюбитель, не найдя для своей работы лаконичное, запоминающееся название, дает ей уже примелькавшееся, стандартное имя. И случается, что на одной и той же выставке несколько снимков разных авторов имеют одинаковое название: «Портрет», «Натюрморт». Жаль, потому что ведь хорошая работа останется в памяти зрителей, даже если они забудут, как назвал ее автор, а не вполне удавшемуся снимку не поможет и броская подпись.

К примеру, одна из работ, показанных в ленинградском фотоклубе, называлась «Сосновый бор». В названии слышалось что-то величественное, «шишкинское». А на снимке была представлена чахлая сосновая роща, сохранившаяся в пригородной зоне. По-видимому, автор снимка, горожанин, доехал на трамвае до конечной остановки, сошел — и жалкая роща показалась ему бором. Он не знал, что сосны первыми из всех деревьев начинают задыхаться от городского дыма, от

загрязненного воздуха. Но от внимательного глаза зрителей не могли укрыться признаки их наступающей гибели, противоречащие пышному названию снимка.

Его автор, несомненно, стал жертвой невинного заблуждения, своего рода недоразумения. Гораздо печальнее, когда к слабой, беспомощной работе громкая подпись подбирается намеренно. К сожалению, расчет на «пробивную силу» звонкого названия еще порой встречается в художественной фотографии.

В ПОГОНЕ ЗА ЭКЗОТИКОЙ



Что легче снимать: тот город, в котором ты живешь, который хорошо знаешь, или тот, куда попал впервые в жизни, где на каждом шагу встречается что-нибудь новое и неожиданное? В каком случае снимки должны получиться более удачными?

Мне кажется, следует отдать предпочтение тому, что хорошо знакомо. Идя по ленинградской улице, я отчетливо представляю себе, в какое время дня она наиболее «фотогенична»; твердо знаю, при какой именно погоде мне давно уже хочется запечатлеть облик той или иной набережной, или моста, или здания. И в то же время в знакомом облике города постоянно открываются новые и новые штрихи. Даже не имея при себе камеры, я на всякий случай беру их на заметку, мысленно прикидываю: в таком-то уголке города (и в такое-то время года и дня) я, безусловно, буду снимать студентов, в таком-то — пенсионеров, грею-

щихся на солнышке, в таком-то — модниц, комично подглядывающих сбоку в витрину еще закрытого ателье...

Где бы мне ни пришлось побывать, сколько бы заснятых пленок ни привез я оттуда, среди них находится очень немного кадров, интересных с художественной точки зрения. В основном это чисто «информационные» работы — снимки архитектурных сооружений, памятники древности, ландшафты, снимки этнографического характера: словом, материал для памятного альбома, и только. Нет, я решительно за съемку знакомых, «освоенных» мест!

Многие фотолюбители, пожалуй, согласятся с такой точкой зрения. Причем не только согласятся, а и смогут подкрепить ее первоклассными снимками, сделанными буквально в двух шагах от дома.

На выставке работ Н. Янушковской в ленинградском фотоклубе среди другого «местного» материала обращали на себя внимание сразу три снимка, посвященных самой обыденной теме — ремонту здания. Правда, необходимо сразу же оговориться: не обычного здания, а известного всему миру Адмиралтейства. Но целых три снимка?!

Всего интереснее, что они «смотрелись» лучше всего именно в сочетании друг с другом, как бы дополняли один другой. Это объяснялось удачно выбранными и притом разнообразными моментами ремонтных работ, различным ракурсом и разной тональностью. Наряду с другими фотоработами того же автора эти снимки убедительно доказывали, что за поисками сюжета не обязательно ездить в далекие края, нет необходимости гоняться за какой-то особенной экзотикой: она далеко не всегда фотогеничнее тех сюжетов, что попадают на глаза каждый день. Тем более что в наш век развития международных связей заморские пейзажи просто неудобно причислять к экзотике: это был бы явный анахронизм.

Вот почему странно встречать в специальных фотографических журналах заголовки вроде, например, такого: «Италия — фотогеничная страна». Любая страна фотогенична для тех, кто, помимо зоркого, тренированного глаза, быстрой реакции и других чисто «фотографических» качеств, обладает достаточным вкусом, раз-

витым чувством прекрасного и упорством в достижении цели.

Вместе с тем по ежегодным ленинградским выставкам видно, что еще далеко не все любители фотографии умеют найти интересное и важное в повседневной действительности. Некоторые увлечены погоней за знаменитостями (это также своего рода экзотика), и если наш город посетил, например, известный столичный певец или композитор, то можно не сомневаться: на ближайшей же выставке ленинградского фотоклуба мы найдем сразу два, а то и три его портрета, которые, может быть, даже не представляют художественного интереса, ничего не добавляют к облику этого человека, сложившемуся у нас по кинохронике, по журнальным и газетным снимкам.

ТЕМАТИЧЕСКИЕ ВЫСТАВКИ



Приглашая мастеров фотографии и фотолюбителей принять участие в той или иной выставке, ее организаторы подробно перечисляют все условия: количество снимков, принимаемых от одного лица, их формат, установленный размер премий и так далее. Иногда встречается даже такое условие: «будут рассматриваться только снимки, сделанные за истекший год» или «только те снимки, которые еще не демонстрировались ни на какой другой выставке». И лишь одного не диктуют эти условия: **ЧТО ДОЛЖНО БЫТЬ ПОКАЗАНО НА СНИМКЕ?** Потому что фотовыставки, как правило, не бывают тематическими.

На всесоюзной ежегодной выставке «Семилетка в действии» можно увидеть и натюрморты, и пейзажи, и портреты, и репортажные работы, и такие снимки, которые можно отнести скорее всего к «научно-художественной» фотографии. Более узка тематика известной международной выставки «Род человеческий». Однако и ее устроители задались целью показать быт человека от рождения до смерти, притом в разных странах земного шара и на разных материках. В результате выставка охватила все стороны человеческой жизни: труд и отдых, любовь, развлечения, спорт, радости и страдания, включив в себя самые разнообразные снимки множества авторов.

В полном смысле слова тематическими можно назвать только такие выставки, которые отражают строго определенный, узкий круг сюжетов. Например, в начале 1963 года в Будапеште состоялась интереснейшая фотовыставка под названием «Женщина во второй половине двадцатого века». Почти каждый снимок с этой выставки нес в себе несомненные приметы нашего времени. Хотя Валентина Терешкова тогда еще не успела подняться в космос, однако среди этих снимков экспонировалась работа Льва Портера (СССР) «Почти космонавт», вызывавшая невольную улыбку: на нем было показано, как женщина терпеливо отсиживает положенное время в парикмахерской с водруженным на голову ультрасовременным аппаратом для сушки волос. Своей яйцевидной формой этот аппарат действительно похож на космический шлем, но только во много раз превосходит его размерами и, вероятно, весом.

Другой снимок (отмеченный на выставке золотой медалью) назван «Первый полет»: гордо шагает по бетонной дорожке аэропорта югославская крестьянка, на склоне лет впервые совершившая путешествие по воздуху. Черное платье, какое носили, наверное, и ее мать и бабушка, черная шаль, перекинутая через руку, черный платок резко контрастируют с плавными очертаниями сверкающего воздушного лайнера, с которого старушка, видимо, только что сошла.

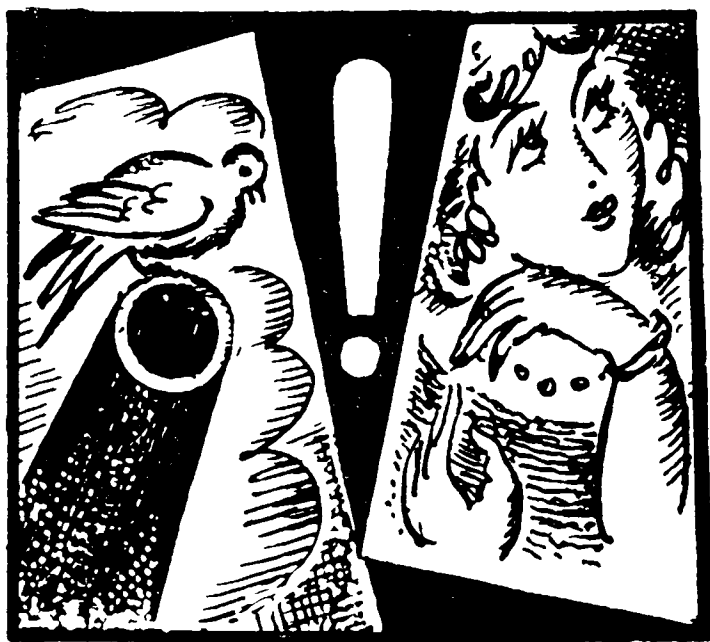
Но и на тех снимках, где нет явных «технических» признаков современности — новейших самолетов, автомобилей, счетных машин, перфокарт, — стиль XX века чувствуется в лицах, костюмах, прическах, дух време-

ни выражается в том, что выставка широко показывает женщин инженеров, врачей, студенток.

У тематических выставок находятся многочисленные противники среди самих фотографов, которые считают, что всякая конкретная, четко сформулированная тема ограничивает свободу творчества. С этим едва ли можно согласиться, хотя несомненно одно: разработка какой-то одной (и притом сравнительно узкой) темы требует от фотографа большего терпения, труда и настойчивости, чем съемка изо дня в день без четкого плана, в расчете на то, что «к очередной годичной выставке что-нибудь да наберется».

Кроме того, именно на тематической выставке всего нагляднее проявляется «почерк», художественная манера каждого автора. Мы видим, что каждый из них подходит к решению одной и той же задачи по-своему. Появляется возможность сравнивать и оценивать разные работы без скидок на «трудный сюжет», «неблагоприятные световые условия», «нефотогеничность объекта съемки». Словом, тематические выставки можно считать наиболее полезной школой и для начинающих, и для более опытных фотолюбителей.

**ОСТОРОЖНО,
ШТАМП!**



Авторы всех без исключения руководств по фотографии, предназначенных для начинающих, советуют своим читателям почаще заглядывать не только в специальные журналы по фото, но и в такие, как «Совет-

ский Союз», «Огонек», «Смена». Сам по себе этот совет вполне уместен, потому что в печати то и дело мелькают великолепные снимки, отражающие различные стороны жизни. Но к нему непременно следовало бы добавить еще один совет: **ФОТОЛЮБИТЕЛЬ НЕ ДОЛЖЕН БЕЗДУМНО ПОДРАЖАТЬ УВИДЕННЫМ СНИМКАМ, СТАРАТЬСЯ В ТОЧНОСТИ СКОПИРОВАТЬ ИХ ЗАМЫСЛ И КОМПОЗИЦИЮ.** Художественная фотография — пожалуй, самое массовое из искусств. Поэтому в ней более, чем в каком бы то ни было другом виде искусства, возможны случайные совпадения в решении одного и того же сюжета. Право же, не стоит увеличивать их число сознательным копированием!

Вероятно, нет такого фотолюбителя, который не мечтал бы сравняться в мастерстве с признанными «асами» фотожурналистики. У каждого, кто регулярно следит за снимками, появляющимися в печати, есть свои любимые фотомастера, работы которых ожидаются с особым нетерпением и вызывают бескорыстную зависть.

Вдобавок выясняется, что мастер работает такой же камерой и предпочитает ту же пленку, что и его поклонники! И сюжеты съемок у него общедоступные — он много снимает на улице, на стадионе, в детском саду...

И, несмотря на то, что вокруг нас — неисчерпаемое множество сюжетов и тем для съемки, несмотря на то, что каждый сюжет можно снять в десятках вариантов, все-таки нет-нет да и мелькнет в газете, в журнале, на выставке почти копия той или иной работы, уже получившей громкую известность. Но вот что любопытно. Идти проторенным путем, казалось бы, всегда легче. Однако подражания выдающимся фотографическим удачам, как правило, получаются слабее «первой ласточки».

Особенно много случаев бездумного повторения чужих находок появляется в связи с фотоконкурсами, проводимыми на определенную тему. Так, некоторое время назад редакция журнала «Фотография», выходящего на чешском и русском языках, призвала фотолюбителей поработать над темой защиты мира. Среди снимков, полученных журналом в ответ на этот при-

зыв, преобладали три сюжета, которые до того уже не раз фигурировали в печати.

Самым распространенным оказалось такое решение темы: жерло орудия, на котором восседает голубь. Может быть, это «лобовое», сверхпрямолинейное выражение идеи и подошло бы для плаката, но на снимках, даже если забыть об их подражательном характере, оно производит удручающее впечатление: почему-то сразу представляется, как этого голубя ловили, приманивали, удерживали на голом стальном стволе, — словом, какие серьезные усилия были приложены фотолюбителями для повторения (а по существу — для умерщвления) чьей-то чужой находки¹.

Второй штамп был порожден тем, что на одной из пражских улиц, прямо на стене дома, помещена композиция — нечто вроде антивоенного плаката: силуэт летящей бомбы и рядом — слово «нет!» на нескольких языках.

Эту композицию профессиональные фотографы уже не раз использовали как очень удачный фон, контрастирующий с мирными буднями города. Она не осталась незамеченной и фотолюбителями: в порядке отклика на тему, предложенную журналом, они буквально засыпали редакцию снимками — преимущественно детей: идущих, бегущих, играющих, вертящих скакалку, — на фоне зловещей стены.

Третий штамп выглядел так: беспомощная детская ручонка в мозолистой, надежной руке взрослого. В отличие от предыдущего этот штамп интернационален.

Разумеется, нет возможности назвать все те сюжеты, где нам грозит опасность повторения чужих решений. Попробуем, однако, перечислить некоторые из них — штампы, сделавшиеся наиболее модными.

¹ Этот сюжет продолжает эксплуатироваться нетребовательными к себе фотолюбителями. Например, на Втором всесоюзном конкурсе фотоклубов, проведенном в Ленинграде в 1964 году, таганрогский фотоклуб демонстрировал подобный же снимок под названием: «Когда орудия не стреляют». Однако на глаза автору снимка попались всего лишь музейные пушки «времен Очакова и покоренья Крыма», которые и были им добросовестно запечатлены на фото. Это уже явная спекуляция на большой и важной теме, потому что данные пушки молчат уже более столетия по причинам, не имеющим никакого отношения к борьбе за мир!

Современные мощные телеобъективы с фокусным расстоянием 500 и 1000 миллиметров дают возможность получить в кадре непропорционально огромный солнечный диск, порой пересекаемый полосами облаков и от этого напоминающий изображения планеты Юпитер. Во всех случаях он сообщает снимку какое-то тревожное настроение, которое иногда отвечает замыслу снимка в целом, а иногда нет. Но, как бы то ни было, этот прием настолько уже «заштампован», что лучше не обращаться к нему.

Многие мастера художественной фотографии, в свое время отдавшие дань этому приему, теперь избегают его даже в тех случаях, когда солнце непременно должно фигурировать в кадре. Так, чрезвычайно зловещ снимок чехословацкого мастера Владимира Шилгана «Солнце атомного века». Но такое впечатление достигается благодаря силуэтным изображениям на переднем плане (черные, словно обугленные ветви), низким, вытянутым облакам вдоль горизонта и общей темной тональности этого как бы «перепечатанного» снимка. А солнце над этим пейзажем — небольшое, сильно размытое облачной пленкой, что, впрочем, нисколько не противоречит настроению снимка.

Запотевшее или «слезящееся» окно также сделалось основным содержанием многочисленных снимков, сделанных из комнаты, и не менее многочисленных — сделанных снаружи, с улицы. В последнем случае в окне обычно угадывается лицо ребенка, выглядящее сквозь стекло как бы заплаканным («гулять не пускают!»).

Разновидность такой трактовки — заледеневшее окно, к которому изнутри, из комнаты, припал ребенок. Стекло, естественно, оттаивает и становится прозрачным именно в тех местах, где к нему прижимаются лицом или ладонью руки. На снимке мы видим растопыренную ручонку, часть детского личика, а вокруг них — непрозрачная, пустынная поверхность.

Приходилось ли вам замечать, как забавно выглядят лошади, повозки, автомобили, люди на снимках, сделанных сверху? Комический эффект, вызванный

необычной точкой зрения, еще более усиливается при низко стоящем солнце, когда от крошечных фигурок протягиваются узкие, неестественно длинные тени.

Это было подмечено и фотографами. Появились снимки площадей, аккуратно разлинованных белыми линиями для транспорта, с рассыпанными по асфальту группками пешеходов; нечто наподобие огромных шахматных досок¹, на которых фигурки расставлены в живописном беспорядке.

Эти «площади — шахматные доски» теперь преследуют зрителей на многих выставках художественной фотографии. Не стоит пытаться еще более умножать их количество!

Нелегко получить хороший фотопортрет. Поэтому в разное время было изобретено немало приемов портретной съемки, которые, к сожалению, далеко не всегда имели отношение к фотографическому искусству.

Лет пятьдесят назад фотограф-ремесленник из захудалого ателье стягивал шею клиента стоячим крахмальным воротничком, для полного шик у одалживал напрокат галстук, а по желанию — еще и соломенную шляпу. Весь этот реквизит, наряду с «фоном» — грубо намалеванной декорацией, считался непременной принадлежностью «настоящего» фотографического заведения. Он должен был помогать созданию художественных портретов...

Такие приемы представляются нам дикими и смешными. Но идея «приукрашивания» и «маскировки», создавшая их, все еще жива. Именно она породила распространенный штамп, который можно кратко сформулировать так: портрет в облаках табачного дыма. Сам по себе струящийся дымок папиросы, свивающийся в причудливые кольца, выглядит на снимке достаточно эффектно. Можно припомнить, например, фотографические натюрморты, основное содержание которых — папироса в пепельнице и поднимающиеся над ней витые струйки дыма. Но на портретных снимках такие отвлекающие детали ни к чему. Нельзя до-

¹ Один из первых снимков подобного рода так и назывался: «Шахматная доска».

пустить, чтобы прихотливые колечки и завитки, тем более специально подсвечиваемые, заслоняли от зрителя то, ради чего делается портретный снимок: лицо человека.

Как видим, неудачные «находки» в области фотографического портрета, бывает, тоже рождают поток подражаний. Естественно, что еще больше подражателей находит всякая настоящая удача в этой области.

Такой особой удачей, своего рода вехой в истории нашего фотоискусства явился портрет хирурга («После операции») работы Р. Амбарцумяна¹, воспроизведенный в этой книге. Над марлевой повязкой — только узкая полоска лица, блестящая от выступившего пота, косматые брови и глаза, еще полные нечеловеческого напряжения.

Огромное впечатление, остающееся от этой работы, привело к появлению такого множества похожих друг на друга снимков, как, вероятно, ни одно произведение портретной фотографии за последние годы.

Много подражателей нашел и впечатляющий снимок из международного собрания «Род человеческий», которое демонстрировалось в Москве в 1959 году. Он изображал сразу несколько мускулистых рук, ухватившихся за гаечный ключ, который, видимо, никак не поддавался усилиям одного рабочего. Яркая идея этого снимка — идея товарищеской взаимопомощи, крепкой рабочей спайки — до сих пор находит повторение то в образе рычага, охваченного сразу многими ладонями, то в образе многих рук, обнаженных до локтя и дружно орудующих ломami.

Подобные случаи вновь и вновь доказывают, что в области фотографии, как и в других видах искусства, есть художники, новаторы, творцы, но есть и ремесленники. Это они наводняют фотографические (и все прочие) издания, фотовыставки, фотовитрины снимками лодок, «схваченных» в просвете узорной ограды набережной; баскетболистов, снятых непременно сверху,

¹ Выставка «Семилетка в действии».

сквозь просветы корзины; балерин, застывших на пуантах в кулуарах театра¹...

А какими модными вдруг сделались снимки, на которых идет дождь или снег! Их авторов порой не смущает даже то, что вместо снега на снимке падают с неба какие-то стружки (результат неверно подобранной выдержки). Правда, эта мода, как и всякая мода вообще, едва ли будет долговечной: ее можно считать просто реакцией на засилье «солнечных» пейзажей, безраздельное господство которых кончилось всего несколько лет назад.

Особенно нетерпимы штамп и отсутствие подлинно творческого подхода в снимках на большую общественную тему. В начале этой главы уже приводились примеры того, как «заштампованы» некоторые сюжеты, задуманные в осуждение войны. Можно добавить, что подобную же роль играет еще один характерный объект, ставший уже своего рода символом: это колючая проволока. Неловко признаваться, но она, не в пример многим другим спутникам человеческих бедствий, оказалась на редкость «фотогеничной» и поэтому безжалостно эксплуатируется авторами антивоенных композиций.

Противоположность между старым и новым в окружающем нас мире нередко тоже получает неглубокое, поверхностное отражение на снимках, хотя на первый взгляд они могут показаться довольно эффектными. Например, уличный фонарь, сохранившийся от прошлого века, снимается на фоне современных подъемных кранов. Резкий контраст между их ажурными силуэтами и старомодными линиями фонарного столба дает несомненный зрительный эффект. Проходит немного времени, — смотришь, кто-то уже повторил эту формальную находку, и, пожалуй, можно предсказать, что подражать ей перестанут только тогда, когда с наших улиц исчезнут последние старомодные фонари.

¹ Недаром редакция одного распространенного фотографического журнала поместила отчаянный призыв к читателям, умоляя их не присылать впредь «снимков собак, кошечек, грудных младенцев... (далее следовал довольно обширный перечень избитых сюжетов)... и балерин на пуантах!»

Не велика беда, если фотолюбители заимствуют у старших, более опытных товарищей только что найденные приемы, подражают манере съемки, индивидуальному «почерку» того или иного мастера. В этом и состоит их учеба, освоение опыта, накопленного за более чем столетнюю историю фотографии. Попутно они ищут и находят собственные решения, тренируют собственную наблюдательность.

Но некоторые из фотолюбителей, не затрудняющие себя творческими поисками, привыкшие пользоваться готовыми решениями, из года в год не создают ни одной оригинальной, запоминающейся работы. Им можно посоветовать: больше полагайтесь на самих себя, не бойтесь довериться своему собственному видению окружающего мира, собственной интуиции, собственному вкусу!

Предостерегая от повторения чужих решений, от штампа, нельзя забывать и о другой крайности: о бесконечном, бесплодном формальном экспериментировании.

Среди фотолюбителей встречаются такие, для кого художественный смысл фотографии остается пустым звуком, сколько бы они ни занимались съемкой. Их страстью является непрерывный «технический» поиск в разных областях фотографии, опробование все новых сортов пленок, проявителей, новых объективов. Но это — поиск без находок, эксперимент ради эксперимента, фокус ради фокуса. Им почему-то неинтересно схватывать неповторимые мгновения реальной жизни. Зато из-под их рук выходит немало «абстрактных» снимков и разных фотозагадок.

Именно в кругу таких «экспериментаторов» мне пришлось быть свидетелем своеобразного конкурса, условия которого выглядели так: нужно было представить отпечаток со всей площади негатива, поддававшийся расчленению на наибольшее число самостоятельных фрагментов. Победителем оказался фотолюбитель, представивший снимок длинной очереди на автобусной остановке. Цепочка людей самой разнообразной внешности была на этом снимке довольно редкой, так что автор просто рассек отпечаток вертикальными ли-

ниями на столько частей, сколько человек ожидало автобус, и получил два или три десятка занимательных фотоминиатюры.

Невозможно отказать ему в изобретательности, но, конечно, это не искусство в высоком понимании слова. На таких вещах, как разного рода фотоабстракции, фотозагадки, фотокурьезы, плодотворно работающие фотолюбители обычно оттачивают свое мастерство, искусство видения, технику негативного и позитивного процессов. Точно так же, например, и проба разных вариантов кадрирования в художественной фотографии не может превращаться в самоцель: кадрирование — только средство (и притом не самое эффективное) для повышения выразительности снимков.

„МАЛЫЙ РЕПОРТАЖ“



Раскрыв любой американский, французский или японский иллюстрированный журнал, мы непременно найдем на его страницах снимки из жизни «высшего общества», перемежающиеся для разнообразия с лакированной, приукрашенной «экзотикой». Под экзотикой, доставляющей эстетическое наслаждение пресыщенному читателю, понимаются, например, сцены охоты на диких зверей в африканских саваннах и джунглях — охоты моторизованной и поэтому совершенно безопасной для богатых спортсменов; снимки, изображающие негритянскую пляску, трапезу монахов в тибетском монастыре, парадные, обрамленные яркими

перьями костюмы индейских племен. Многие из этих снимков — цветные.

Фотоискусство такого рода не имеет ничего общего с подлинной жизнью миллионов людей в странах Запада и Востока. Оно просто обходит эту жизнь, предпочитая показать лишний раз лучше заокеанского ковбоя в неправдоподобно пестром костюме, чем местного крестьянина с его усталым лицом, мозолистыми руками и убогой одеждой.

Передовые мастера объектива противопоставляют этому искусственно суженному миру свой мир сюжетов и образов, который поначалу получил ироническое название «малого репортажа».

Они широко показывают «маленького человека» Запада — задавленного нуждой, непосильным трудом или, наоборот, измученного безработицей: тусклые, погасшие глаза, морщинистые лица, натруженные руки. Естественно, что их внимание привлекает и мир, в котором вынуждены жить и трудиться их персонажи.

Мы видим на снимках узкие улицы, куда не заглядывает солнце и где на веревках, протянутых от дома до дома, вечно сушится белье; облупленные, потрескавшиеся стены; мостовую с пробившимися сквозь камни травинками...

Рядом с бетонными автострадами, машинами новейших марок, уходящими ввысь современными зданиями почти из сплошного стекла на этих снимках, как и в реальной действительности, существуют удушливые пары асфальта, разглаживаемого ручным катком, сырость полутемной прачечной, безысходная тоска зарешеченного окошка кассы, за которым мелкий служащий проводит полжизни. И даже если здесь фигурируют нарочито «маленькие» люди, жалкие, пришибленные жизнью, все равно эти снимки в целом более достойны внимания, чем салонные портреты и стандартная экзотика. Почему?

Во-первых, потому, что «малый репортаж» рассказывает о судьбе, о повседневной жизни миллионов, а не отдельных личностей. Во-вторых, он поставил своей целью показывать эту жизнь такой, какая она есть, а не приукрашенной, — значит, он не только является правдивым, но и приобретает ценность исторического документа. Мастера «малого репортажа» категори-

чески возражают против того, чтобы современный ковбой вытаскивал из сундука нарядный костюм своего дедушки и облачался в него на те полчаса, которые требуются иному невзыскательному фоторепортеру. Но в то же время они сочтут кадр неполноценным, если в нем за фигуркой южноамериканского диктатора не будут маячить звероподобные физиономии его охраны, как маячат они в действительности.

На земном шаре пока еще больше бедности, чем богатства, больше темных, чем светлых картин. Правда, в угоду тем, кто заказывает фоторепортажи и платит за них, иногда удастся несколько «подгримировать» действительность. Можно, например, до блеска полить мостовую ради съемки в каком-нибудь испанском городке, изнывающим от пыли и зноя, сбить струей воды пыль с пальмовых крон, отогнать подальше от объектива босоногих ребятишек, чтобы они не попали в кадр... Мастера «малого репортажа» презируют такие методы. Они работают без предварительной подготовки. Им нужна жизнь, а не театральные декорации.

Но значит ли это, что им легче работать, чем высокооплачиваемым фотоаграфам «большой прессы»?

Конечно, нет. Многие двери для них вообще закрыты, и немалое из того, что удастся снять, снимается ими с опасностью для жизни. Вот откуда порой и неполная резкость, и смазанность изображения, и свирепое «зерно», делающее контуры предметов на снимке «рваными», а поверхности — крапчатыми, рябыми.

Но содержание снимков бывает таким драматическим, что забываешь об их технических изъянах. Именно содержание, способное волновать миллионы людей, близкое простым людям во всех уголках земного шара, постепенно пробило этим снимкам дорогу на первые полосы газет и во все сколько-нибудь значительные иллюстрированные журналы. «Маленькие», будничные темы оказались общечеловеческими, «малый репортаж» — большим репортажем в самом прямом смысле.

В работе за собственный страх и риск к наиболее талантливым мастерам «малого репортажа» постепенно пришло умение снять все — выставляемое напоказ и запретное, ожидаемое и неожиданное, далекое и

близкое. Хозяева капиталистической прессы довольно быстро смекнули, что «малый репортаж» — действительно лучшая школа для фоторепортера. Пройдя ее, по своей выучке и натренированности он не уступит снайперу, тем более что современная репортерская фотокамера — это прибор, пожалуй, посовременнее снайперской винтовки с оптическим прицелом.



СНИМКИ, ВХОДЯЩИЕ В ИСТОРИЮ

Когда видишь результаты виртуозной работы этим великолепным оружием, всерьез начинает казаться, что фотограф с заряженной камерой заранее дежурил на месте предстоящего происшествия, а не примчался туда впопыхах, в последний момент; что у него заранее была произведена наводка на столько метров, на сколько требовалось, установлены выдержка и диафрагма, взведен затвор, нужный кадр пойман в видоискатель и оставалось только нажать на спуск!

Печать всего мира обошли снимки из Бирмингема, штат Алабама: полицейские с овчарками, брошенные против негритянской демонстрации. Фоторепортер (Вильям Хадсон из «Ассошиэйтед Пресс»), оказавшийся рядом, в нескольких шагах от места схватки, почти между ее участниками, сам подвергался серьезной опасности — и, однако, заставив себя забыть о ней, сделал не один, не два, а целую серию снимков. Не будет преувеличением сказать, что эти снимки войдут в историю XX века. Они рассказывают об одной из самых

позорных сторон американской действительности гораздо ярче, полнее и убедительнее, чем любая газетная корреспонденция, любой очерк.

В среде газетных работников существует неписаное правило: снимок заслуживает опубликования, если он несет в себе большее количество информации, чем текст, вытесненный им с газетной полосы. О снимках, подобных репортажу Хадсона, можно сказать, что каждый из них стоит целой газетной страницы!

Почти одновременно в другом полушарии молодой репортер Малькольм Браун делает снимок «Самосожжение»¹: на одной из улиц Сайгона (Южный Вьетнам) кончает жизнь самосожжением буддийский монах, протестуя таким страшным способом против преследований буддистов в своей стране. Фигура, сидящая прямо на мостовой, посередине людной улицы, охвачена языками пламени. Эта чудовищная картина заставляет вспомнить о кострах средневековой инквизиции, о казнях «без пролития крови» мнимых колдунов и ведьм. Даже не верится, что подобное может происходить в наши дни.

На той же выставке перед зрителями предстали потрясающие сцены разрушения югославского города Скопле, застигнутого землетрясением.

Обилие подобных сюжетов на выставках репортажной, газетной фотографии объясняется вовсе не тягой к нездоровой сенсации, «сенсации во что бы то ни стало». В мире происходит еще слишком много драматических событий, все еще слишком дешево ценится жизнь и достоинство человека. В глухих — да и не столь уж глухих! — уголках Земли продолжают существовать голод, торговля людьми, религиозный фанатизм, суд Линча.

Разоблачению этих явлений посвятили себя честные фотожурналисты Запада, прекрасно сознающие, что повседневная работа может в любую минуту обернуться для них смертельной опасностью.

Эти люди всегда находятся как бы на поле боя.

Благородная традиция сегодняшних фоторепорте-

¹ Эта работа отмечена главной премией на выставке «Мировое пресс-фото 1963».

ров — рисковать жизнью во имя большого дела — заставляет вспомнить другие прославленные имена, и в первую очередь — венгерского мастера фоторепортажа Андре Фридмана, больше известного под псевдонимом Роберт Капа. Все свои способности он отдал осуждению ужасов войны. Его короткий, менее чем двадцатилетний боевой путь начался в Испании. Отсюда, с фронтов гражданской войны 1936—1938 гг., он привез снимки, доставившие ему мировую известность: республиканский боец, падающий под пулями мятежников; мать солдата, сражавшегося за республику; беженцы, уходящие через Пиренеи во Францию...

Дальнейшие военные дороги Роберта Капы пролегли через Китай, Северную Африку, Италию, Нормандию. Бушевала вторая мировая война, и Капа продвигался по этим краям вместе с передовыми частями войск, с линией фронта. В дальнейшем стремление неизменно находиться в гуще событий, в «самых горячих точках» земного шара, привело его во Вьетнам, где в мае 1954 года он погиб на поле боя.

Снимки Роберта Капы отличаются одной глубоко человеческой особенностью: его внимание всегда было приковано к судьбе рядового бойца, к его почти незаметному личному участию в событиях, в которые вовлечены с обеих сторон фронта огромные массы людей.

Сколько бы жизней ни уносила война, каждому суждено погибнуть по-своему, — говорят снимки Капы. Увидев хотя бы один раз, невозможно забыть схваченные им кадры: солдатская каска, готовая уйти в ледяную воду, под ней — лицо человека, из последних сил цепляющегося за обломок десантной баржи. Парашют, повисший на проводах электропередачи, и распростертое под ним на траве безжизненное тело солдата, которого он бережно нес к земле, но в последний момент не уберег от нелепой гибели. Трудно забыть и трагическую, как бы переломленную пополам фигуру того испанского республиканца, который уже подкошен пулями, вот-вот рухнет наземь, но еще не выпустил из рук винтовку.

Имя швейцарца Вернера Бишофа, погибшего в том же 1954 году в Южной Америке, связано с другими,

«мирными» темами, — в частности, с потрясающим фоторепортажем «Голод».

Рядом с этими двумя именами необходимо поставить имя француза Картье-Брессона, которое уже упоминалось в нашей книге. Анри Картье-Брессон близок к Бишофу и Капе не только потому, что всех троих объединяли общие цели и приемы творчества. Не только тем, что Картье-Брессону тоже довелось побывать в Испании периода гражданской войны (широкую известность получил его снимок: испанские дети, играющие среди развалин). Главное — все трое понимали, что в наше время, богатое большими событиями, даже самый одаренный и оперативный фотожурналист не в силах поспеть в одиночку за ходом мировой истории, совершающейся на его глазах. Динамика века просто захлестнет его, — где уж тут ориентироваться в «накатывающих» событиях, даже в пределах одной своей страны! А ведь честный фоторепортер должен подходить к каждому событию вдумчиво, разбираться, «что к чему», иначе его работа, независимо от самых лучших намерений, может оказаться на руку самой черной реакции.

Отказавшись от «сражения в одиночку», прогрессивные мастера западной фотографии — Картье-Брессон, Давид Сеймур и Капа — после окончания второй мировой войны объединились в творческую группу «Магnum», к которой в числе первых примкнул Вернер Бишоф.

Однако, не просуществовав и десяти лет, эта группа лишилась троих ведущих мастеров: в 1954 году погибли Бишоф и Капа, а в 1956, во время съемок на Суэцком канале, где Англия и Франция развязали агрессию против молодой Египетской республики, погиб Сеймур. Из «большой четверки» остался только Картье-Брессон.

Уже одно это показывает, что фотографы «Магnumа» с момента создания группы действительно находились на переднем крае событий, не искали тихих уголков на земном шаре, а спешили туда, где их присутствие было по-настоящему необходимо.

Но зарубежная пресса знает и обратные примеры. На журнальных страницах ежемесячно появляется немало фальшивок, фабрикуемых с помощью фотогра-

фии. Некоторые из них очень нетрудно разоблачить сразу после опубликования, однако бывает, что беспринципность, нечистоплотность их авторов раскрываются спустя много лет. Так случилось со знаменитой «иводзимской» фальшивкой, изготовленной американцем Розенталем. Об этом эпизоде надо рассказать подробнее — уж очень он характерен для нравов буржуазной прессы.

Над воинским кладбищем Арлингтон в столице Соединенных Штатов вот уже много лет реет полотнище национального флага. Настоящий, матерчатый флаг развевается на бронзовом древке, охваченном ладонями бронзовых солдат. Если верить экскурсоводам и путеводителям, это — единственный в мире памятник, отлитый по документальному снимку, который был сделан будто бы так.

В феврале 1945 года солдаты морской пехоты подняли американский флаг на самой высокой вершине тихоокеанского острова Иводзима, только что отбитого у японцев. К этому событию подоспел военный корреспондент Джо Розенталь, аппаратом которого и была увековечена эта группа.

Шестеро солдат, попавшие в кадр, были объявлены национальными героями.

Снимок Розенталя получился настолько динамичным и выразительным, что скульптор счел возможным почти в точности повторить его композицию. Такая удача фотокорреспондента представляется тем более редкостной, что водружение флага на вершине происходило под вражеским огнем.

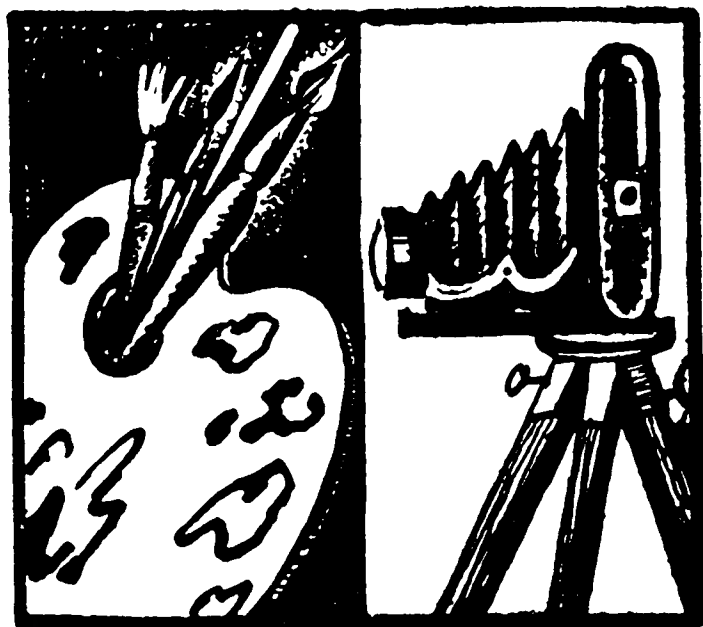
Прошло несколько лет; памятник уже красовался в Арлингтоне, продажа авторских прав на фотографию успела принести ее автору целое состояние, как вдруг один из шести национальных героев во всеуслышание отказался от славы, выпавшей на его долю. Он подробно рассказал, как в действительности было дело.

Снимок Розенталя оказался инсценированным, а не документальным кадром. Не желая рисковать жизнью, фотограф подсмотрел издали эту эффектную сцену, занявшую всего несколько секунд, и задумал разыграть ее вторично, уже в безопасной обстановке,

пригласив позировать первых попавшихся солдат. Так и появился на свет «исторический» снимок — спустя несколько дней после штурма, когда его настоящих героев, возможно, не было уже в живых.

Главная ценность любого документального снимка заключается в его подлинности, в неповторимости запечатленного на нем мгновения. Военные снимки Роберта Капы не блещут никакими внешними эффектами, техническое качество и композиция их, безусловно, оставляют желать лучшего. Но они сделались документами истории — честь, которой никогда не удостоятся эффектные фальшивки, подобные снимку Розенталя.

ФОТОГРАФИЯ РЯДОМ С ЖИВОПИСЬЮ



Хотя эта книга называется «Зоркий объектив» и целиком посвящена фотографии, однако в ней частенько пришлось вспоминать живопись. Это и естественно: художественная фотография, в известном плане родственная искусству живописи, пользуется многими ее приемами, страдает ее пороками, учится на ее ошибках, подражает ее достижениям, в ряде случаев взяла на вооружение ее терминологию.

В то же время фотография, которую когда-то считали «служанкой живописи», постепенно отвоевала себе самостоятельное «место под солнцем». Это стало возможным, когда фотографическое искусство, просуществовав каких-нибудь 50 лет, оказалось в состоянии выразить, показать такие вещи, которые прежде были

монополией художников, и даже такие, которые не получались у них.

Как это могло произойти?

Фотография родилась во второй четверти XIX века, — следовательно, в мире, совсем не похожем на нынешний. Этот мир, по существу, не нуждался в ней. Художники смотрели на нее свысока. (Правда, это не помешало им первым использовать только что появившуюся новинку как подручное средство для изготовления эскизов). Напротив, для самых одаренных фотографов картины, написанные рукой художника, и произведения графического искусства долгое время оставались почти недосягаемым образцом для подражания. Этому «равнению на живопись» не могли помешать даже явные промахи, встречающиеся на картинах с изображением, например, движущихся и светящихся предметов, огня и отчасти воды.

Любопытно, что эти промахи впервые были подмечены самими художниками. До шестидесятых годов прошлого века казалось несомненным, что академическая живопись изображает мир таким, какой он есть и каким его видит человеческий глаз. Поэтому с такими насмешками, с такой травлей встретились первые работы импрессионистов — художников, которые показали по-новому на первых порах просто городской и сельский пейзаж, но пытались выразить в нем нечто такое, что ускользало от внимания их предшественников.

До импрессионистов основой основ считался рисунок. Наибольшим признанием пользовались те художники, которые проявили себя в первую очередь искусными рисовальщиками. Считалось самой собой разумеющимся, что, например, дерево следует «прорисовывать» до последней веточки и последнего листочка. Такое изображение, схожее со снимком фотографа-ремесленника, нисколько не напоминало впечатления, получаемого в натуре от деревьев той же самой породы. Как известно, мы распознаём деревья уже издали по общему облику, характерному для каждой породы деревьев, несмотря на бесконечное разнообразие крон. А к картинам, о которых идет речь, приходилось присматриваться поближе, чтобы определить породу дерева по форме листьев. Общий облик дерева на таких

картинах как-то ускользал от художника: погнавшись за деталями, он, так сказать, терял целое¹.

Импрессионисты первыми показали это «целое»: вот ольха, вот ива, вот дубы, хотя на картинах различима форма листьев — иногда целую ветку заменяет быстрый, размашистый мазок. Они первыми поняли, что свет и воздух — не менее важные элементы пейзажа, чем деревья, скалы, дома. Что светящийся предмет всегда ярче освещенного, пусть даже самого светлого, даже белого. Что «природа не терпит симметрии» (Ренуар) — на дереве не найдется двух совершенно одинаковых листьев, и даже «два глаза на самом красивом лице всегда чуть-чуть различны».

Правда, и импрессионистам, несмотря на всю настойчивость их поисков, не удавались такие, например, вещи, как светящийся солнечный диск. Показать его во всем блеске смогла только фотография². Не всегда получалась у них и волнующаяся поверхность воды: кисть художника здесь просто не поспевала за непрерывными изменениями света и тени. Водные поверхности тоже оказались совершенно объективно переданными только на фотоснимках.

¹ О том, как педантичная точность и сухость рисунка мешают общему впечатлению, делают знакомый предмет каким-то «не таким», образно пишет Юрий Домбровский в повести «Хранитель древностей»:

«Лет четыреста пятьдесят тому назад какой-то предприниматель или капитан корабля привез в славный город Нюрнберг носорога и выставил его в балагане, а художник Дюрер протискался через толпу зевак, открыл альбом и начал рисовать. Рисунок у него получился очень точный... Можно определить все: и породу, и возраст зверя. И все-таки повторяю (я даже не полностью понимаю, как это выходит): это не только реальный носорог — это еще чудовищный и фантастический зверь... Ясно видны сочленения, сухие пальцы и когти, какие-то скрепки и шляпки гвоздей. Вся фигура его словно выкована в кузнице оружейника. В ней куют мечи, щиты, шлемы, нагрудники, вот выковали для украшения арсенала и этого зверя... Таким Дюрер его увидел и зарисовал».

А ведь это был Альбрехт Дюрер, один из самых выдающихся художников Возрождения, великолепный рисовальщик!

² И притом на диапозитивах, а не на обычных фотографических отпечатках, где светящиеся и блестящие (рефлектирующие) предметы выходят тускловатыми. Только диапозитив, то есть позитивное изображение на стекле или прозрачной пленке, может передать действительные соотношения яркостей, существующие в природе и недоступные ни палитре художника, ни фотобумаге.

Но достижения импрессионистов в передаче «воздуха» и света бесспорны. Они нашли учеников и последователей в фотографии. Когда мягкорисующие объективы дали возможность получать слегка «размытые» пейзажные и прочие снимки, напоминающие технику импрессионистов, фотохудожники всего мира принялись и словом, и делом убеждать зрителей и друг друга, что именно так видит человеческий глаз, что абсолютная резкость во всех случаях вредит впечатлению от снимка.

В этих утверждениях была доля истины, потому что чрезмерно точная, педантичная обрисовка мельчайших деталей, как мы видели, может помешать общему впечатлению. Безупречная резкость всех планов безнадежно «засушивает» снимок (не так ли должны выглядеть ландшафты планет, полностью лишенных атмосферы?).

Но среди приверженцев размытых контуров далеко не все обладали необходимым чувством меры. В стремлении перещегоолять друг друга некоторые фотографы не заметили, как перешли допустимый предел нерезкости: их снимки зачастую представляют собой беспорядочное смещение темных и светлых пятен.

Из новшеств, введенных импрессионистами, в художественной фотографии особое признание получило одно: так называемая свободная, «разомкнутая» композиция.

Классическая, «академическая» живопись выработала целый набор композиционных правил, вернее сказать, — схем. Считалось, что они основываются на законах зрения. Внимательно рассматривая любое произведение, зрители, как известно, не упирают взгляд в одну точку, а переводят глаза с одной детали на другую. Вот классическая живопись и постаралась упорядочить этот процесс рассматривания, предупредить бесцельное блуждание взгляда по картине с многократным возвращением к уже пройденным деталям. Такое упорядочение достигалось, в частности, благодаря замкнутой композиции. Например, «композиции в треугольнике», которая по сей день встречается в портретной живописи и фотографии.

Если усадить трех человек перед объективом в один ряд, снимок получится скучноватым. Поэтому пусть лучше двое сидят, касаясь друг друга плечом, а посередине, немного сзади, станет третий. Их головы образуют треугольник — один из самых «живучих» вариантов замкнутой композиции.

Разумеется, когда люди специально позируют, не трудно вписать их в любую геометрическую фигуру, создать не только «композицию в треугольнике», но и «композицию в ромбе», «композицию в круге», «композицию в овале» и так далее.

Но импрессионисты — Эдгар Дега, Эдуард Мане — в своих произведениях старались избежать всякой нарочитости. Они понимали, что бурлящая вокруг жизнь не похожа на театральное представление, где позы всех участников заранее согласованы между собой и многократно отрепетированы. Значит, сцены на улице или в саду, где в поле зрения попадают десятки людей, было бы нелепо изображать так, как того требуют заповеди академической живописи: чтобы в правой части картины лица были обращены преимущественно влево, а в левой части — наоборот, вправо, и чтобы, упаси боже, никто не стоял спиной к зрителям.

Мало того, что Мане и Дега пренебрегли этими надуманными правилами. Дега пошел еще дальше, дерзко рассекая краем картины изображенные на ней предметы и человеческие фигуры. На этом основании недоброжелатели упрекали художника не только в незнании правил композиции, но и чуть ли не в отсутствии глазомера. Однако это был не просчет художника, а сознательный творческий прием. Благодаря ему картины Дега можно сравнить с открытым окном: за пределами рамы подразумевается продолжение того же бескрайнего мира, небольшой кусок которого уместился в окне.

Точно так же, по принципу разомкнутой композиции, кадрируются многие фотоснимки.

Для художественной фотографии, сто лет назад еще только-только начавшей развиваться, сомнения и находки импрессионистов оказались настоящим открытием. Они как бы «расшатали» безмерную самона-

деянность академической живописи, которая до того бралась за изображение любого предмета и явления, будь то блеск сабли в поднятой руке наездника или «зигзаг» молнии, который на самом деле вовсе не является зигзагом.

Как в действительности выглядит молния, показано на нашем снимке: она скорее наминает искривленный ствол дерева, обращенного кроной книзу. А как ее представляли в «дофотографические» времена, можно увидеть, например, на картине Брюллова «Последний день Помпеи» (картина, находящаяся в Русском музее в Ленинграде, широко известна благодаря бесчисленным репродукциям).

Классическая живопись выработала немало таких условных образов и постепенно приучила к ним зрителей. Всякий отход от этих условностей, всякое приближение к реальным образам расценивались как выход за пределы «настоящего» искусства. В такой обстановке художественная фотография, конечно, не могла бы рассчитывать на признание.

Первым признаком наступающей зрелости фотоискусства явились споры о том, насколько типичны образы, получаемые на снимках. Противники фотографии потратили немало пороку, чтобы осудить излишнюю конкретность фотографического изображения, которая будто бы лишает его художественной ценности. Они рассуждали примерно так: желая создать портрет, скажем, типичного рабочего, художник пишет ряд эскизов с разных людей, творчески перерабатывает их в своем сознании и в результате создает обобщенный образ, куда вошли характерные приметы нескольких лиц. Фотограф, напротив, волей-неволей получает только бездушно точный, «протокольный» портрет, который неизбежно будет уступать произведению художника, так как он является портретом какого-то одного определенного лица.

Как это часто бывает, конец теоретическим спорам положила практика, — так сказать, «наглядная агитация».

Фотографические выставки показали, что многие портретные снимки просто не нуждаются в подписи, указывающей, что на данном снимке изображен имярек; значит, их можно считать не только портретами

того или иного конкретного лица, но и в известной степени обобщенными образами¹.

Продолжая совершенствоваться, фотография более полно раскрыла для человека красоту и бесконечное многообразие окружающего мира. Выяснилось, что, кроме нее, никакое изобразительное искусство не в состоянии воспроизвести порой самые обыденные вещи и явления, которыми мы не раз любовались в натуре, описания которых встречали у любимых прозаиков и поэтов. К ним относятся: водная поверхность, тронутая ветром; морозные узоры на оконном стекле; ветки, опущенные инеем; капли росы на паутине, на листьях, прямо-таки седых от мельчайших росинок...

Кроме того, фотографическое изображение — именно фотография, а не только кинофильм — убедительно воспроизводит динамику любого движения — от массовой пляски до прыжка с шестом. (Я сознательно ограничиваюсь примерами движения, доступного человеческому глазу, хотя фотографии случается передавать не только блеск выхваченной сабли, перед которым сто лет назад спасовал известный художник Делакруа, но и сверкание лопастей бешено вращающегося авиационного винта. Нелепо было бы упрекать художников за то, что они не изображают движущиеся объекты, которые человек не в состоянии увидеть. Назовем хотя бы один пример из этой «невидимой» области, где у фотографии, естественно, вообще нет конкурентов: пули, которые рассекают воздух, образуя волны, как если бы они двигались в воде!)

Ясно, что для изображения всего того, что прежде было недоступным или изображалось неправильно, скорее всего по памяти или наугад, художественной фотографии пришлось выработать собственные приемы, которые получили признание далеко не сразу.

Всего полвека назад русский писатель Вересаев выражал надежду, что придет время, и появится гениаль-

¹ В этой книге приведены примеры таких обобщенных художественных образов из области портретной фотографии: «Соперники», «Мать» В. Брызгина и Б. Стукалова, «После операции» В. Амбарцумяна, «Сестра Мария» Л. Дмовского, «Сложная задача» Н. Янушковской.

ный художник, увидит движение таким, каково оно «на самом деле», перенесет его на свои полотна, — «и тогда нам... будет смешно смотреть на современные изображения скачущих лошадей и боевых схваток».

В ту пору, когда это было сказано, в живописи уже велись напряженные поиски именно в этом направлении. Художник изображал, например, зал, заполненный танцующими парами. На картине, написанной отрывистыми, судорожными мазками, были неразличимы отдельные фигуры и лица, но стоило отойти на несколько шагов — и действительно начинало казаться, будто масса танцующих «колышется», покачивается в медленном ритме (Джино Северини. «Танец пан-пан»).

Другой художник — Джакомо Балла, принадлежавший к тому же направлению, пытался создать иллюзию движения, изображая несколько его последовательных стадий. На одном из своих рисунков он показал, например, как ведут на цепочке таксу. Такса семенит у ног хозяйки, помахивая хвостиком; на рисунке мы видим разные положения ее хвоста, ее коротеньких ног, видим также, как то ослабляется, то вновь натягивается блестящая цепочка (она тоже изображена в разных положениях, как бы в различные моменты).

Но это были только отдельные более или менее удачные опыты, дальше которых дело не пошло. Не потому ли некоторые художники (например, А. М. Родченко, мастер смелых ракурсов, которые должны были сообщать его сюжетам бóльшую динамичность) перешли от живописи подобного рода к пробе своих сил в фотографии?

В те времена, когда живопись билась над передачей движения таким, каким его видит человеческий глаз, фотография пока еще стремилась, наоборот, запечатлеть его как можно более объективно. В этом нет ничего удивительного. Ведь с появлением моментальной фотографии человек впервые в истории получил возможность подробно разглядеть (пусть не в натуре, а на серии последовательных снимков), как прыгает че-

рез препятствие лошадь, машет крыльями птица, каким образом кошка, выброшенная из окна, переворачивается в воздухе и приземляется на все четыре лапы,

Снимки этого рода делались с научной целью. Художественная фотография очень долго не решалась показывать движение. А когда решилась — поначалу многие сочли дерзким и, пожалуй, даже антихудожественным приемом смазанность движущихся объектов или смазанность фона, неизбежную на таких «оживших» снимках.

Отказаться от этого приема — значило снова сделать движение застывшим. Например, имеется полная возможность сфотографировать пешехода на городской улице без малейших признаков смазанности, но... с ногой, нелепо выброшенной вперед для очередного шага. На снимке мы увидим не спокойно идущего пешехода, а человека, балансирующего на одной ноге, не сходя с места. Можно «подвесить» чуть ли не вверх ногами прыгуна с шестом, «омертвив» его в любой момент прыжка. Вот это выглядело бы действительно безобразно, антихудожественно.

И если на первых порах снимки со смазанностью движущихся объектов считались вроде бы испорченными, так это лишь потому, что от фотографии ожидали совершенно обратного: показа «настоящего» облика этих предметов, ускользающего от человеческого взгляда.

Зато в последнее время на одном и том же снимке случается встретить сразу два приема, помогающие передать движение. Такова, например, мастерски выполненная работа Андре Варги «Икар», где изображен один из самых красивых видов спорта — прыжок с шестом.

Автору снимка не случайно вспомнился Икар — юноша из древнегреческого мира, взлетевший в небо на самодельных крыльях. Его короткий полет закончился, как известно, падением в океан и гибелью.

Первая половина прыжка с шестом всегда настолько динамична, что в самом деле напоминает стремительный взлет. А вторая половина, сразу после преодоления планки, по существу представляет собой падение.

На одном и том же снимке мы видим обе фазы

прыжка¹. В первой фазе благодаря короткой выдержке ($1/250$ секунды) нерезкость фигуры спортсмена относительно невелика. Для второй фазы автор сознательно выбрал гораздо более длительную выдержку — $1/30$ секунды и добился сильной смазанности, соответствующей замыслу: преувеличить стремительность, неотвратимость падения. Поэтому «раздвоение» фигуры спортсмена здесь можно считать не менее важным художественным приемом, чем смазанность этой фигуры. Но если смазанность — это чисто фотографический прием, то «раздвоение» движущегося объекта заимствовано у художников — у Баллы и других.

Несмотря на подобные факты, доказывающие тесное родство фотографического образа с живописью и графикой, некоторые искусствоведы, безраздельно преданные фотографии, решительно утверждают:

ФОТОГРАФИЯ НЕ ДОЛЖНА ПОДРАЖАТЬ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫМ ПРИЕМАМ ЖИВОПИСИ.

Почему, спрашивается? Да хотя бы потому, что фотографическое изображение, снимок — это прежде всего точная, оперативная и динамичная информация. Композиционные правила, выработанные до появления фотографии, подходили для «медленной», «застоявшейся» действительности тех времен, а теперь они сплошь и рядом представляются лишними и ненужными. Они противоречат динамике событий и порой даже вредят фотографическому образу.

Так рассуждает, например Л. Грабовский². В чем-то он, несомненно, прав. Но ведь и живопись, как мы видели, не стоит на месте. Она отказалась уже от многих классических правил, которые просуществовали целые столетия и считались незыблемыми еще в сере-

¹ В данном случае это достигнуто печатью с двух негативов. Однако существуют также способы, позволяющие получить несколько последовательных фаз движения на одном негативе. Они имеют, главным образом, научное значение и в художественной фотографии применяются редко.

² Журнал «Фотография», 1963, № 8.

дине прошлого века, когда фотография делала свои первые робкие шаги.

Итак, если художник напал на свежий изобразительный прием и усовершенствовал его, — стоит ли фотографу отказываться от этого приема только на том основании, что данный прием найден не им?

Думается, что не стоит. Ведь в арсенале художественной фотографии на сегодня не так уж много собственных достижений и открытий: успешная передача светящихся, блестящих и ослепительно светлых предметов... создание на неподвижном снимке явной иллюзии движения благодаря смазанности движущегося объекта или фона... многократная и резко учащенная (вроде пулеметной очереди) съемка на один и тот же кадр балерины или игрока в теннис, пинг-понг, хоккей... запечатленная игра водной поверхности...

И, пожалуй, еще одно открытие, пока несколько спорное. Речь идет, как ни странно, о привычном для всех фотографов приеме: о нерезкости фона. Попробуем вкратце разъяснить, что здесь спорного.

«Увод в нерезкость» фона с целью лучше выделить главный объект снимка — это уже вроде бы незыблемое завоевание фотографического искусства. Вообще-то всякий фон должен быть нерезким — даже, так сказать, теоретически: известно, что стоит нам сосредоточить внимание на каком-нибудь предмете — и все его окружение для нас почти перестает существовать. Но вот вопрос: какова допустимая размытость фона? Известно, что мощные телеобъективы, получившие распространение в последние годы, при съемке даже с расстояния 10—15 метров обладают ничтожной глубиной резкости, то есть дают сильную размытость всего, кроме главного объекта съемки!¹ Художник, изображая тот же объект, никогда не сделает фона

¹ Вот наглядный пример действия такого объектива. Ожидая начала состязания, стояли рядом и, возможно, беседовали между собой два мотогонщика в белых яйцевидных шлемах. Один оказался чуть ближе к нацеленному на него телеобъективу (МТО-500 с фокусным расстоянием 500 миллиметров!), другой — чуть подальше. На снимке во всех подробностях получилось лицо ближнего гонщика, слегка забрызганное грязью после тренировочных заездов, абсолютно резки детали шлема, защитные очки... А рядом с ним с трудом угадывается голова второго мотогонщика: в кадре сияет что-то расплывчатое, медузистое, «марсианское».

таким расплывчатым, как на снимке, получаемом в тех же самых условиях. Не исключено, что наиболее правильным — и для живописи, и для фотографии — в конце концов будет признано промежуточное решение: не абсолютная концентрация внимания на главном объекте, какую теперь во многих случаях дает фотография, но, вероятно, и не такое не вполне четкое распределение степеней резкости, какое мы привыкли видеть на картинах.

В этом вопросе судьей, очевидно, будет время. Однако в пользу сильной размытости фона можно сказать, что этот художественный прием уже имеет в фотографии (и в кино!) солидный стаж, к нему уже привыкли, как к одной из основных условностей фотоискусства.

Вообще говоря, любое реалистическое искусство стремится показать нам предметы такими, какими мы их видим. Однако все уже давно примирилось с тем, что картина, рисунок, фотоснимок не являются рельефными: они плоские, двухмерные, без всякой протяженности в глубину. Многие из этих произведений к тому же не цветные, и это тоже не вызывает у нас серьезного протеста. Но условность условности рознь.

Вот, например, за последнее десятилетие вошли в моду снимки ночных улиц с какими-то светлыми, извивающимися жгутами вдоль мостовой. Им нельзя отказать в известном своеобразии. Кроме того, без этих линий скупые цепочки огней на снимках ночного города просто терялись бы среди темного поля снимка. И все-таки этому изобразительному приему едва ли суждена долгая жизнь. Слишком сильно приходится напрягать воображение, чтобы «увидеть» в этих жгутах следы проехавших автомобилей!¹

Ну что ж, никто не собирается утверждать, что художественная фотография уже достигла совершенства. Если художественная графика насчитывает десятки тысяч лет существования, живопись — тысячелетия, фотографии лишь недавно исполнилось 125 лет! У нее еще многое впереди. Она требует только одного:

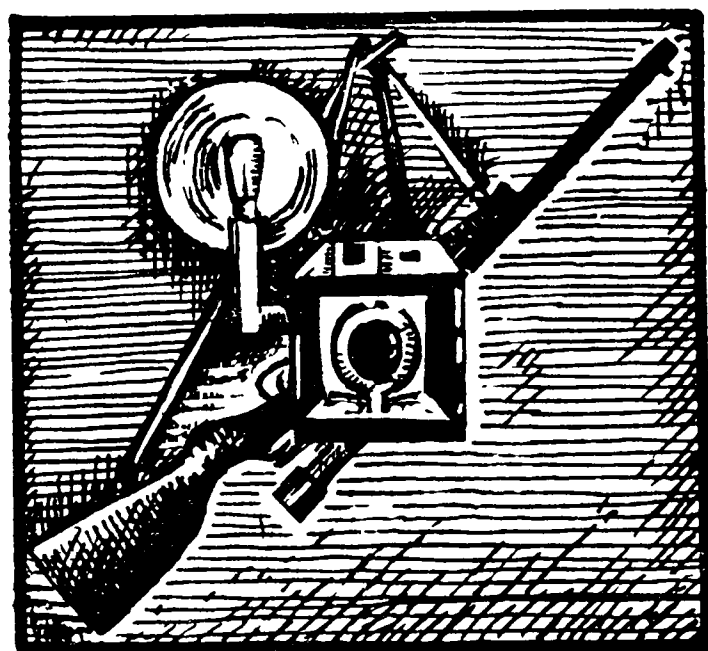
¹ Такой прием может найти применение разве что для исследовательских целей: ведь чем гуще и толще жгуты, тем интенсивнее движение транспорта на данном участке улицы.

признать ее равноправие с другими видами изобразительного искусства. То есть признать ее лучшие произведения достойными широкого публичного показа, распространения, хранения в музеях. Достойными, наконец, квалифицированной критики, серьезного обсуждения. Именно в этом признании ей долгое время отказывали.

Отношение к фотографии резко изменилось в последние годы, когда массовый зритель увидел грандиозные фотовыставки: «Семилетку в действии», проводившуюся шесть лет подряд, международную выставку «Род человеческий», выставки репортажной фотографии («Интерпресс-фото»), работы наших зарубежных друзей.

На городских улицах все чаще стали появляться фотоплакаты. Кому не знакомы два на редкость удачных плаката этого рода, где на трибуне Мавзолея изображены первые наши космонавты! Многие видели и великолепное, необычайно динамичное фото группы бегунов в момент старта, украсившее плакат Токийской олимпиады 1964 года. А ведь еще сравнительно недавно мир знал исключительно рисованный плакат, от первого до последнего штриха выполненный художником-графиком.

ОРУЖИЕМ ФОТОИСКУССТВА



Выдающиеся фотоработы, как мы видели, привлекают прежде всего не блестящим техническим исполнением, а тем, что фотограф вкладывает в них частицу души. Они отражают вовсе не техническое качество

того или иного аппарата, не проворство и сноровку бесцеремонного репортера, а радость и горе, восхищение и презрение, любовь и ненависть, владевшие их авторами.

Восхищение просторными цехами пятилеток, пронизанными солнечным светом, позволило Анатолию Скурихину создать работу «Солнечный цех», вошедшую в золотой фонд советского фотоискусства.

Любовью к родной природе, к бескрайним просторам России дышат работы наших лучших пейзажистов — Бушкина, Иванова-Аллилуева, Гиппенрейтера.

Живой, доброжелательный интерес к обычным, внешне ничем не примечательным людям, к их повседневным радостям и огорчениям сквозит в снимках молодых советских фотомастеров — Геннадия Копосова, Евгения Кассина, Александра Виханского.

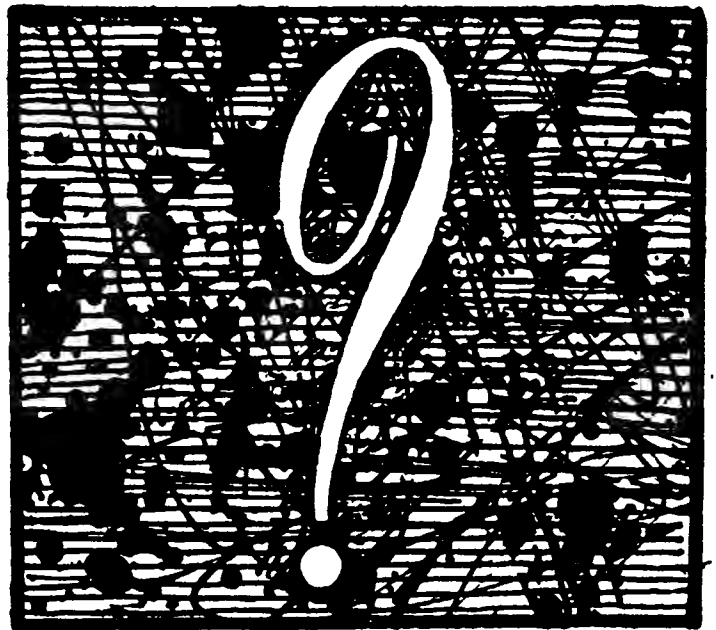
Тревога за судьбы человечества угадывается в снимках Роберта Капы, посвятившего свою жизнь страстному осуждению ужасов войны и погибшего на поле боя с фотокамерой в руках.

Ненавистью к нашей стране продиктованы снимки фоторепортеров из «Лайфа», слетевшихся в Будапешт десять лет назад, в дни контрреволюционного мятежа.

События дня, бурный поток жизни все более властно вытесняют со стендов выставок, со страниц иллюстрированных журналов «нейтральные» пейзажи и натюрморты, портретные этюды, макрофотографии, которые могли появиться на свет и пять, и десять, и двадцать лет назад. Фотоискусство превратилось в мощное идеологическое оружие. Именно на него, в первую очередь на фоторепортаж, делают главную ставку хозяева большой капиталистической прессы. Расчет прост: многие неискушенные читатели до сих пор считают каждый снимок бесстрастным зеркалом, объективно отражающим действительность. Им невдомек, что в умелых руках фотокамера умеет лгать убедительней и тоньше, чем перья самых беспринципных журналистов.

Но рядом, в тех же самых изданиях, мы видим и другое: стремление увести читателей и зрителей от всего человеческого, погрузить их в мир произведений, практически не поддающихся расшифровке. Речь идет об абстрактной фотографии, которая тоже используется как оружие в борьбе идей.

АБСТРАКТНАЯ ФОТОГРАФИЯ?



Как она может оказаться абстрактной? Ведь мир, окружающий нас, до чрезвычайности конкретен, начиная со звезды или дерева и кончая мельчайшей пылинкой.

Оказывается, есть такие фотографические средства, которые дают возможность исказить до неузнаваемости облик знакомых предметов, выдавать за «абстракцию» незнакомые и, наконец, создавать вообще беспредметные работы: сочетания ничего не выражающих пятен, полос, линий.

Соскальзывание в область абстрактной фотографии начинается с «распада формы»: предметы на снимке теряют свою привычную форму то ли вследствие умышленно нерезкой съемки, то ли в результате тоже нарочитой, отчаянно сильной смазанности, из-за какого-то невероятного ракурса, или вследствие применения зеркал, или фильтров, или такой оптики, которую здравомыслящий человек счел бы абсолютно негодной.

Назовем вещи своими именами: в подобных случаях происходит некоторое надувательство.

Если мчащегося мотоциклиста сфотографировать с выдержкой в одну тысячную долю секунды, то это будет снимок мотоциклиста — и только. Но при выдержке в одну десятую секунды вместо фигуры мотоциклиста и его машины получится пятно неопределенных очертаний. Это уже кое-кому кажется «абстракцией», хотя ничего абстрактного в подобном снимке нет: перед нами, как это ни странно, тот же мотоциклист, только «смазанный» до неузнаваемости...

В некоторых случаях современная техника позво-

ляет снова «сжать» такие растянутые, дико смазанные изображения. К стыду автора снимка, мнимого абстракциониста, в результате получаются вполне реальные очертания предмета, пронесшегося перед объективом!

Сплошь и рядом бывает нетрудно разоблачить и другие подделки под абстракцию, выполненные с помощью фотоаппарата. Их авторы считают, что, если с первого взгляда невозможно расшифровать снимок, догадаться, что на нем изображено, — значит, они сотворили уже нечто «беспредметное». Это, разумеется, заблуждение. Посмотрите на наши примеры: вот они, вполне реальные вещи, давшие мнимо абстрактные изображения! На одном из них угадывается березовая кора, подсвеченная резким боковым светом так, что косые тени разбили ее поверхность на отдельные светлые и темные участки самой неожиданной формы; на другом — весь решетчатый от перфорации кусок пленки, где закодирована информация для электронной счетной машины; наконец, на третьем — просто вазочка из блестящей керамики, снятая намеренно нерезко, чтобы чудовищно расплывшиеся блики «размыли» ее контур.

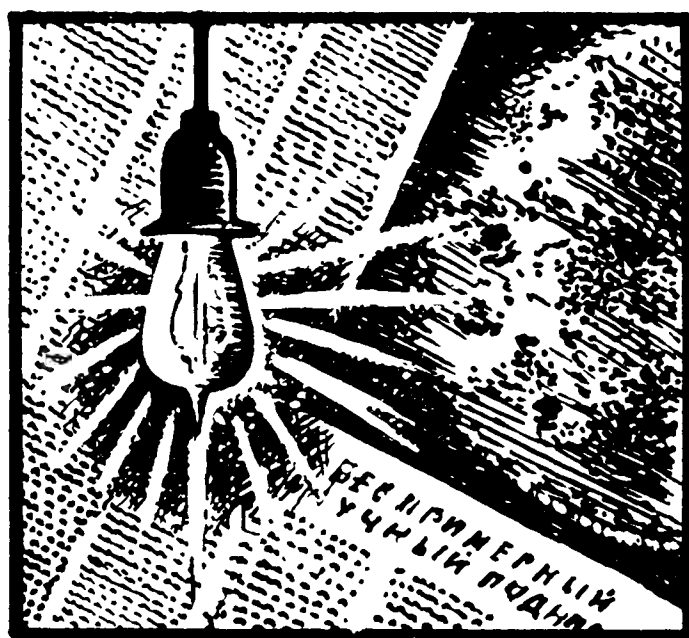
Подобные снимки принято называть фотозагадками: смотришь на такой снимок, и сквозь вуаль нерезкости, хитроумной подсветки, необычного ракурса, непривычно крупного масштаба постепенно начинают проступать знакомые приметы...

А настоящие «произведения» абстрактной фотографии рождаются без помощи фотоаппарата, в темноте лаборатории, где можно часами колдовать над пленкой, частично засвечивая ее, царапая, плавя эмульсию, разбрызгивая по ее поверхности проявитель, а затем опуская пленку в фиксаж (или, наоборот, разбрызгивая фиксаж, а потом уже купая пленку в проявителе). Иные «экспериментаторы» проделывают то же самое не с пленкой, а с фотобумагой. Или проецируют свет лампы на светочувствительный слой через кусок стекла, залитый клеем, через бутылку, наполненную водой, — и получают расплывчатый, туманный узор: так называемую витрограмму (от латинского слова «витрум» — «стекло»). Словом, существует великое множество способов для создания тех беспредметных комби-

наций светлого и темного, которые вновь и вновь встречаются на зарубежных фотографических выставках. Перед ними останавливаются зрители, добросовестно пытаюсь решить: почему автор назвал данную работу, скажем, «Мертвый город», выставив всего лишь засвеченный лист фотобумаги с потеками проявителя?

Если подобные вещи и представляют интерес, то лишь с одной точки зрения: не всегда удастся сразу догадаться, каким способом они были получены. Дело в том, что техника изготовления абстрактных работ, как уже сказано, исключительно многообразна. С фотографией в обычном значении этого слова у них только одно общее: их авторы, пользуясь светочувствительным материалом, как-никак тоже не могут обойтись без света. Но это — не правда ли, знаменательно? — всегда искусственный свет.

„СЕМИЛЕТКА В ДЕЙСТВИИ“



Выйдем из полумрака лаборатории, где придумываются фотографические абстракции, на свежий воздух, на солнечный свет. Вновь обратимся к стендам современной большой фотовыставки.

Уже шесть раз подряд в Москве организуется ежегодная Всесоюзная выставка художественной фотографии — «Семилетка в действии». Каждый раз она охватывает все стороны жизни страны, и перечислить даже самые выдающиеся работы, демонстрируемые здесь, просто невозможно. Легче указать, что отсутствует на выставке.

Прежде всего на ней не демонстрируются абстрактные и мнимо абстрактные снимки. Нет на ней также разного рода экспериментальных работ, отсутствуют изобразительные приемы, еще недостаточно проверенные и поэтому спорные.

На «Семилетке в действии» отсутствуют и так называемые «стопперы» — снимки, перед которыми зритель остолбеневает от изумления или ужаса. Наши фотомастера не ставят перед собой задачу любой ценой добиться такого «парализующего» эффекта. «Семилетка в действии» показывает мирные будни нашего народа и его праздники, пейзажи нашей бескрайней Родины, новую технику, нового человека. Однако не надо думать, что эти сюжеты являются более легкими, чем сюжеты, характерные для «стопперов». Всесоюзная выставка еще раз подтверждает: умение фотографировать — это прежде всего умение видеть. Оно складывается из многих составляющих. Тут и «цепкость» взгляда, и быстрая оценка фотогеничности объекта, и мысленный перевод многокрасочной картины окружающего мира в черно-белую гамму, и мгновенная реакция на события, разворачивающиеся перед объективом.

Известно, что многих привлекает фотогеничность ажурных нефтяных вышек Каспия или серебристого оборудования, установленного на объектах Большой химии. Однако среди сотен работ¹ на «Семилетке в действии» не выискать хотя бы двух одинаковых. Каждый настоящий мастер фотографии видит по-своему, обладает своим художественным почерком.

Например, цех прядильно-ткацкого комбината и идущую среди станков молодую работницу показывают и Е. Соколов, и А. Узлян. Однако первый из них выбрал верхнюю точку съемки, делая основной упор на четкое графическое построение кадра: «веер» длинных машин раздвигается к переднему плану, и по широкому проходу неторопливо шагает совсем юная девушка — «Хозяйка цеха», как назвал ее автор снимка. А. Узлян решил задачу совсем по-другому: такая же девушка идет у него среди группы рабочих широким,

¹ Для выставки 1964 года, например, было отобрано 878 снимков.

размашистым шагом, а фон, на котором она движется — те же станки, — вследствие «проводки» камеры вышел слегка смазанным. Расчет оказался безошибочным: группа движется быстро и непринужденно, а «смазка» фона дала требующийся эффект благодаря обилию горизонтальных линий, характерному для прядильных машин.

Живописное распределение огоньков на темной панели электронной машины легло в основу композиции снимка Н. Ананьева «Электроника».

Чрезвычайно динамична и свежа по сюжету работа известного спортивного фотожурналиста Олега Неёлова — «Незадача». Спортивная тема на стендах выставок обычно ограничивается показом футбола или хоккея. На это есть свои причины. За время, пока идет футбольный матч, каждый фотокорреспондент, присутствующий на стадионе, успевает сделать десятки снимков. У разных фотокорреспондентов их накапливается великое множество. И вот из года в год на «Семилетке в действии» появлялись давно примелькавшиеся моменты футбольных матчей под повторяющимся названием «Гол» или «Острый момент». А Неёлов показал редкое (хотя и не слишком опасное) происшествие на белотреке — стоило одному велогонщику упасть, как на него буквально «посыпались» со своими машинами следующие. Мы видим на переднем плане смещение гонщиков, рам и колес; по инерции все это еще движется вперед, отбрасывая фантастическую тень.

Портретные работы на «Семилетке в действии» тоже разнообразны по почерку: от немного загадочной «Незнакомки» А. Виханского до жизнерадостной девушки на снимке А. Полякова «Солнечный день».

Фотосери́и на выставках «Семилетка в действии» пока немногочисленны и оставляют, в общем, не столь яркое впечатление. Обидно, когда видишь воплощение одного и того же замысла разными авторами, — например, в сериях «Голодная степь плюс вода» и «Вода — жизнь». И там, и тут — растрескавшаяся от жажды глинистая почва. Может быть, она и фотогенична благодаря четкому узору трещин, но уж слишком часто ее фотографируют, притом во всех случаях только для того, чтобы противопоставить живительной влаге, приходящей в пустыню.

Среди нескольких действительно первоклассных фотоочерков на «Семилетке в действии» особый интерес представляет очерк Николая Рахманова «Лампы XX века». Он открывается снимком «Лампочка Ильича будет гореть вечно», воспроизведенным в этой книге.

Лампочками Ильича народ любовно назвал первые советские электролампочки.

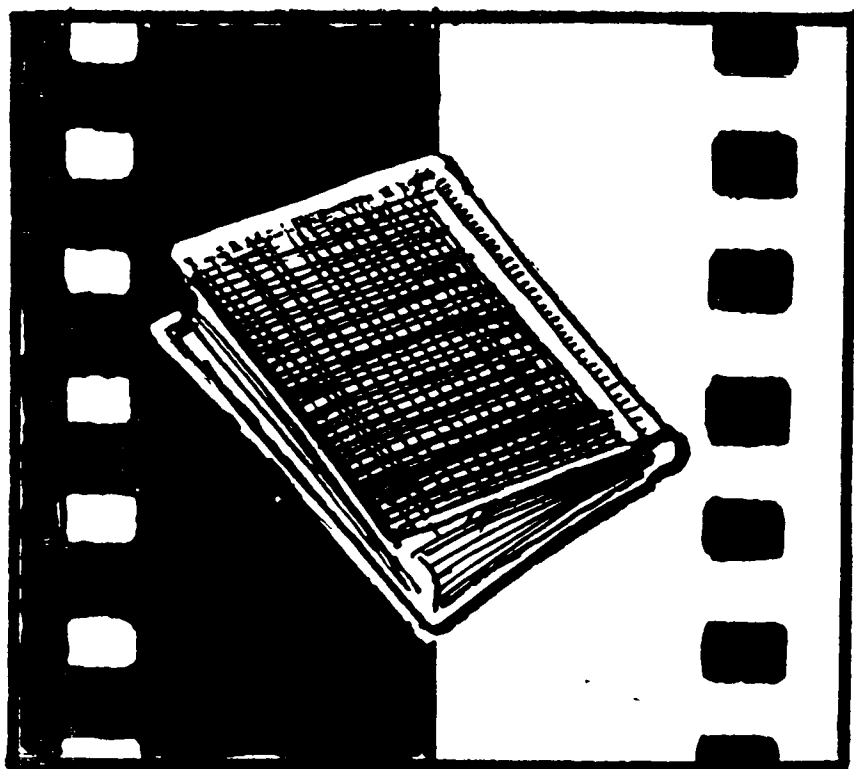
Такая остроносенькая лампа, с огромным трудом разысканная автором очерка, на снимке заслонена эмалированной отражательной «тарелкой» того времени. Она скупо освещает фотографический портрет, висящий на стене: известный портрет Ленина, склонившегося над «Правдой». Кажется, что Ленин читает газету при свете зажженной рядом лампы.

Очерк построен на контрасте между этой скромной лампочкой и самой мощной в мире электролампой «Сириус», созданной нашими конструкторами сегодня. А промежуточные кадры показывают панораму вечерней Москвы с миллионами электрических огней, лампы специального назначения — крохотное «светящееся зерно» на инструменте в руке хирурга, фонарик на шлеме полярника, оборудование кабинета светотерапии. Эти разнообразные лампы верно служат человеку в любое время дня и ночи, во всех уголках страны.

Вглядитесь в снимок, завершающий книгу. Он не принадлежит к произведениям фотоискусства и не демонстрировался на выставках художественной фотографии. Но о нем знают сотни миллионов людей.

Всего каких-нибудь сорок лет отделяют его от того времени, когда в нашей стране зажглась первая лампочка Ильича. Но расстояние между этими двумя явлениями человеческой культуры поистине астрономическое, притом не только в переносном, а и в самом прямом смысле: перед нами — снимок обратной стороны Луны. Дошедший из немыслимых далей космоса и поэтому носящий на себе следы телевизионной развертки, он как бы состоит из отдельных рваных строчек. Но несовершенство изображения не способно умалить того особого чувства, которое вызывает первая «потусторонняя» лунная фотография. Это чувство восторга перед неограниченными возможностями человеческого гения и перед тем, что уже достигнуто сейчас.

ПОСЛЕСЛОВИЕ



Эта книга невелика по объему. Поэтому в ней удалось рассказать далеко не обо всех приемах, находках и достижениях современной фотографии. Затронут лишь основной круг вопросов, с которыми сталкиваются фотолюбители, только что освоившие технику фотографирования.

Вы, вероятно, заметили, что основное внимание в книге уделено не вообще фотоискусству, а черно-белой художественной фотографии. Цветное фото уже сейчас представляет собой во многом самостоятельную область, где действуют свои эстетические закономерности. Оно идет своим путем и заслуживает отдельного разбора.

А черно-белая фотография между тем тоже не стоит на месте. Она осваивает области, лежащие все дальше и дальше от обычного «фотолюбительства» и лишь постепенно попадающие в поле зрения фотолюбителей.

Какие же это области?

Фотосъемка «при имеющемся освещении». Постепенно проходит увлечение лампами-вспышками, и фотограф старается, не привлекая к себе излишнего внимания, довольствоваться обычным, не слишком ярким освещением вечерних улиц, вокзалов, цехов, станций метро. Это все то же стремление к наибольшей правдивости, естественности фоторепортажей: ведь только актеры кино снимаются в ослепительном свете юпитеров.

Так называемая настольная фотография — увлекательный вариант натюрморта: мы «конструируем» на столе, применяя обыденные предметы и необычное освещение, самые фантастические вещи. Фотомонтаж. Фотографические юморески и фотокарикатуры. Хитрые методы обработки снимка, делающие фотографическое изображение то по-разному деформированным, то силуэтным, то неотличимым от гравюры на дереве либо линолеуме. Способ «расслоения» тонов снимка — изогелия; наконец, соляризация, о которой в этой книге только упомянуто.

И тем, кто, освоив черно-белую съемку, стремится сразу же перейти к съемке в естественных цветах, чтобы не застаиваться на месте, хочется сказать: не спешите с этим переходом! В области черно-белой фотографии так много интересного, сложного и все еще не освоенного до конца. Этой книжкой мне хотелось навести фотолюбителей на мысль, что для них важнее не обзаведение все более совершенной, новейшей техникой, — так сказать, «внешний рост», — а сознательное, заинтересованное отношение к своему занятию, вдумчивый анализ своих успехов и неудач, постоянный «внутренний рост».

ПРИЛОЖЕНИЕ

НЕОБХОДИМЫЕ СВЕДЕНИЯ О ФОТОГРАФИЧЕСКОЙ ОПТИКЕ, ПЛЕНКЕ, СВЕТОФИЛЬТРАХ, ЭКСПОЗИЦИИ И ЭКСПОНОМЕТРЕ

СМЕННАЯ ОПТИКА

По-настоящему универсальным, то есть вполне подходящим для любого вида съемки, может считаться только такой фотоаппарат, который рассчитан на применение «сменной оптики». Так называется набор объективов с различным фокусным расстоянием.

Фокусное расстояние основного объектива, с которым аппарат поступает в продажу, должно равняться примерно диагонали кадра. Например, при кадре 24×36 миллиметров (длина диагонали — 43 мм) фотоаппарат снабжается объективом с фокусным расстоянием 45 или 50 миллиметров (изредка — до 58 мм). Но к тому же аппарату выпускаются и поступают в отдельную продажу другие объективы: одни из них, более «дальнобойные», предназначены для съемки отдаленных предметов в сравнительно крупном масштабе, другие — для съемки мелких предметов с особо короткого расстояния, третьи — для портретной съемки¹. Если фотокамера рассчитана на использование

¹ Например, к фотоаппарату «Зенит» (фокусное расстояние основного объектива 50 или 58 мм) подходят следующие объективы, имеющиеся в продаже: для съемки отдаленных объектов — «МТО-500» с фокусным расстоянием $F=500$ мм, «Таир-3» ($F=300$ мм), «Юпитер-21» ($F=200$ мм), «Юпитер-11» ($F=135$ мм), «Таир-11» ($F=133$ мм) и др.; для портретной съемки — «Гелиос-40» и «Юпитер-9» (у обоих $F=85$ мм), для прочих целей — «Мир-1» ($F=37$ мм). Обычно в дополнение к основному объективу достаточно бывает приобрести всего два или самое большее три сменных объектива.

сменной оптики, то при переходе с одного объектива на другой нет надобности производить какие-либо расчеты или «примерять» тот или иной объектив к корпусу аппарата: один объектив вывинчивается из корпуса, другой ввинчивается на его место — вот и все. Замена объектива занимает несколько секунд.

Телеобъектив. В осеннем небе проплывает журавлиный клин. С земли кажется, что он передвигается очень неспешно; его нетрудно «поймать» в видоискатель аппарата и запечатлеть на пленке.

Однако проявление этого кадра принесет только разочарование: вначале кажется, что на негативе наш объект вовсе отсутствует. Уже потом, поместив пленку в увеличитель, мы начинаем понимать, в чем дело: при увеличении даже в восемь-десять раз на готовом снимке получились едва различимые точки, в которых трудно угадать летящих журавлей. Слишком далеко! Слишком мало было фокусное расстояние нашего объектива: здесь нужен объектив, специально рассчитанный на съемку отдаленных предметов.

Даже если над нами на сравнительно небольшой высоте проходит огромный серебристый пассажирский самолет, — пожалуй, нет смысла нацеливаться на него камерой с обычным объективом: на негативе он получится очень мелким, его изображение займет в длину меньше сантиметра.

Действием настоящего бинокля обладает мощный телеобъектив «МТО-500», выпускаемый для камер «Зенит» и «Старт». Это достигается благодаря тому, что его фокусное расстояние в 10 раз больше, чем у обычных объективов для того же «Зенита» или «Старта». А изображение любого предмета получается на пленке уменьшенным во столько раз, во сколько фокусное расстояние объектива меньше расстояния до этого предмета.

Однако «МТО-500» с его фокусным расстоянием 500 миллиметров — это целая пушка: его диаметр — десять сантиметров, длина — около двадцати, а весит он полтора килограмма, то есть в два с лишним раза больше, чем сама фотокамера «Зенит».

Поэтому многие фотолюбители ограничиваются приобретением менее «дальнобойного» телеобъектива. Наибольшим спросом пользуются телеобъективы

«ТАИР-11» и «ЮПИТЕР-11» с фокусным расстоянием 133—135 миллиметров (все же почти втрое больше, чем у нормального объектива малоформатной камеры!).

Широкоугольный объектив. Подобно тому как человеческий глаз фиксирует окружающие предметы только в пределах сравнительно небольшого зрительного угла, объектив фотоаппарата тоже не в состоянии охватить сразу, например, половину линии горизонта (180°). Резкое изображение получается в пределах угла, который у нормального объектива составляет $45—55^\circ$.

Объективы, охватывающие больший угол, называются широкоугольными: поле изображения у них увеличено благодаря особо короткому фокусному расстоянию. Например, у фотоаппарата, дающего негативы 24×36 миллиметров, объектив обычно имеет фокусное расстояние 50 мм, а фокусное расстояние «широкоугольника» для того же аппарата может быть в полтора, два или даже два с половиной раза меньше, то есть доходит до 20 миллиметров. Угол, охватываемый таким объективом, оказывается больше 90 градусов! Это очень удобно: «вырубать» фотоаппаратом не узкий кусочек окружающего мира, а сразу огромный сектор.

Кроме того, широкоугольные объективы отличаются еще одним ценным свойством. Чем меньше фокусное расстояние объектива, тем бóльшую глубину резкости он обеспечивает на снимке¹.

Коварное свойство широкоугольной оптики. Несмотря на такие ценные качества, широкоугольный объектив приобретается фотолюбителями только уже как дополнительный, сменный, а не продается вместе с фотоаппаратом в качестве основного объектива. Дело в том, что он обладает одним очень неприятным свойством, которое тоже связано с коротким фокусным расстоянием: он сильно «преувеличивает» перспективу. Это значит, что все линии на снимке будут очень круто сходиться вдаль — гораздо круче, чем к этому привык человеческий глаз. В результате все близкие предметы

¹ Всякий фотографический объектив способен дать резкое изображение предметов, которые в момент съемки находились на неодинаковом расстоянии от аппарата. Глубиной резкости называется расстояние от самого близкого предмета, получающегося на снимке резким, до самого далекого, который при этом все еще достаточно резок.

получатся на снимке несоразмерно крупными по сравнению с теми предметами, которые находились дальше от аппарата. Это явление бывает особенно заметно при просмотре кинофильмов, так как киносъемка производится, как правило, чрезвычайно короткофокусными объективами: когда, например, на экране по направлению к зрителям бежит человек, — его фигура стремительно вырастает с каждым шагом. Если же он бросается бежать в обратном направлении, то достаточно ему сделать несколько шагов — и фигура его становится совсем крошечной. На фотоснимках преувеличение перспективы становится особенно очевидным, если, например, фотографируемый человек сидел перед аппаратом, вытянув вперед руки или ноги. На снимке они получатся непропорционально большими. Такое искажение пропорций делает снимок карикатурным и заставляет прибегать к короткофокусной оптике только в случае крайней необходимости.

Объектив с $F = 50$ мм, считающийся нормальным объективом для кадра размером 24×36 мм, тоже довольно короткофокусный. Тем не менее он представляет собой некоторую «золотую середину» между широкоугольником и телеобъективом: он дает изображение среднего масштаба и притом с достаточно большой глубиной резкости, обладая к тому же довольно большим полем зрения. В смысле искажения перспективы такой объектив менее опасен, чем широкоугольник, но, конечно, уступает телеобъективам.

Разрешающая способность объектива. Так называется его способность отчетливо передавать мельчайшие детали объекта съемки. У разных объективов эта способность не одинакова. Она измеряется числом параллельных линий на 1 миллиметр изображения, которые объектив передает на пленке стандартного качества еще раздельно, то есть без слияния друг с другом. Любой объектив обладает наибольшей разрешающей способностью вблизи своей оптической оси, то есть в центре кадра. К краям кадра разрешающая способность уменьшается в полтора — два раза.

Если объектив имеет высокую разрешающую способность (например, 30, 40 и больше линий на миллиметр) и пленка тоже достаточно хороша, то, пересняв журнальную страницу так, чтобы она целиком уложи-

лась в кадр 24×36 мм, а затем увеличив полученный негатив, мы сможем свободно читать самый мелкий журнальный текст.

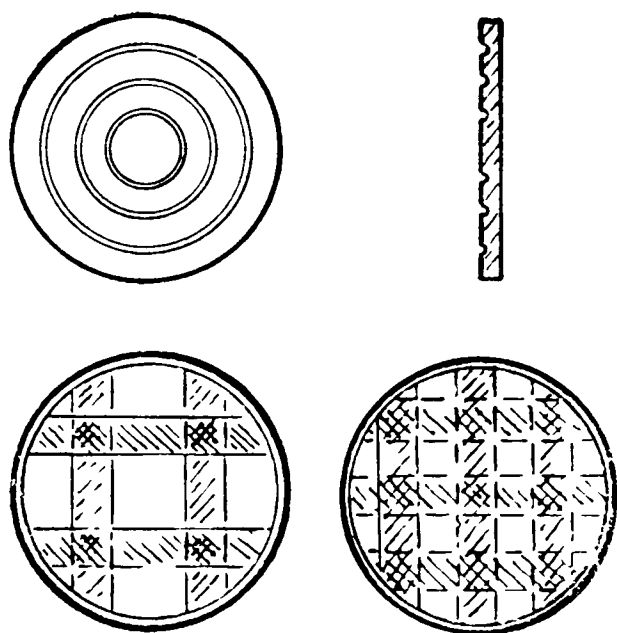
Разрешающая способность фотографической оптики получила особое значение именно в наши дни, когда самым распространенным сделался размер негатива 24×36 мм: ведь такие негативы непременно нужно увеличивать, притом не менее чем в три, а то и пять раз, и на крохотном негативном изображении самые мелкие детали должны обладать исключительной четкостью, чтобы не оказаться расплывчатыми, нерезкими на готовом снимке размером 13×18 или 18×24 см.

Практика показала, что разрешающая способность объектива увеличивается при диафрагмировании. Она достигает максимума при диафрагмах 5,6—8; дальнейшее диафрагмирование вновь понижает разрешающую способность. Значит, не всегда целесообразно во что бы то ни стало использовать полную светосилу объектива: ее следует рассматривать просто как добавочный «световой резерв» на случай съемки при слабом освещении. Тем более что диафрагмирование объектива приводит к увеличению не только его разрешающей способности, но, что особенно важно, глубины резкости на получаемом снимке.

Мягкорисующая насадка. Фотолюбитель, приобретаая камеру с высококачественным объективом, естественно, стремится «выжать все» из техники, попавшей к нему в руки. Беспощадно эксплуатирует он и отличную разрешающую способность современных объективов (которая особенно высока у объективов серии «Индустар»). Что же из этого получается?

В залах фотовыставок на зрителя то из одного, то из другого угла смотрят чудовищно пористые физиономии, ошетиняются небритые, специально «высвеченные» подбородки, где каждый волосок превращен по воле фотографа в сверкающий кусочек проволоки. Светятся капельки пота на лбах сталеваров, легко дают себя пересчитать ресницы киноактрис... Объектив видит намного «жестче», чем человеческий глаз!

Не следует злоупотреблять этим. Тем более что безупречной резкостью, «проработкой» на снимке мельчайших деталей теперь уже никого не удивишь. Наоборот, при съемке портретов, а порой и пейзажей бы-



Самодельный диффузор — это несколько перекрещивающихся полосок тонкого стекла, укрепленных в круглой оправе.

вает целесообразно несколько смягчить «остроту зрения» фотографического объектива.

Существует специальная мягкорисующая оптика, однако, думается, нет необходимости подробно говорить о ней, потому что практически любой объектив можно превратить в мягкорисующий, надев на него специальную насадку¹. Это просто стеклянный кружок, заключенный в металлическую оправу. На стекле вытравлено несколько concentрических бороздок. Именно они и размывают четкое изображение, даваемое

фотографическим объективом.

Однако такой снимок вовсе не производит впечатления, будто он сделан без достаточно тщательной наводки на резкость. При неправильной наводке на снимке выходит нерезким главный объект съемки, зато, к сожалению, резки второстепенные детали, находившиеся дальше него или ближе. А на снимке, сделанном с применением диффузора, основной объект съемки хотя и менее четок, чем он получился бы без диффузора, но все-таки резче всего остального содержания кадра.

Так как приобрести диффузор нелегко, попробуйте изготовить его своими силами. Самодельный диффузор — это попросту несколько узких перекрещивающихся полосок тонкого стекла, укрепленных в круглой оправе. Чем больше полосок, тем сильнее окажется размытость изображения.

Насадочные линзы. Фотографируя объекты небольшого размера в крупном масштабе, приходится приближать к ним аппарат на расстояние, равное 20 или 10 сантиметрам, а то и меньше. Однако даже для съемки с расстояния 80—100 сантиметров объектив

¹ У нее есть два названия: либо просто «мягкорисующая насадка», либо «д и ф ф у з о р», что означает «рассеиватель».

современного фотоаппарата выдвигается вперед до отказа, а при съемке с 50 сантиметров он уже дает, как правило, нерезкое изображение. Чтобы крупномасштабный снимок вышел резким, насадим на оправу объектива добавочную собирательную линзу. Ее оптическая сила невелика (1 или 2 диоптрии)¹, однако достаточна, чтобы заметно приблизить границу, начиная от которой аппарат дает резкие снимки.

Наводку на резкость с насадочной линзой чаще всего производят не обычным способом, а просто приближая камеру к объекту съемки, пока его изображение на матовом стекле не станет вполне резким.

При съемке с насадочной линзой исключительно мала глубина резкости; это объясняется очень коротким расстоянием, с которого производится съемка. Поэтому на матовом стекле, как правило, удастся добиться резкости даже не всего выбранного нами объекта, а только его основной детали. Но для наводки большего и не требуется, а для увеличения глубины резкости снимка всегда имеется в распоряжении диафрагма. Ее отверстие в таких случаях уменьшают особенно сильно — до деления «11», «16» или даже до отказа.

Переходные кольца. Современный объектив представляет собой очень сложную оптическую систему. Он может состоять из пяти, десяти и более линз, частично разделенных воздушными промежутками, которые тоже принимают участие в создании изображения, попадающего на пленку. Благодаря тщательному математическому расчету и особой точности изготовления фотографического объектива это изображение получается исключительно четким, ярким до самых краев и не имеет ни малейших искажений.

Но когда оптическая система фотоаппарата допол-

¹ Оптическая сила линз измеряется в диоптриях. Чтобы определить число диоптрий, надо разделить сто сантиметров на фокусное расстояние линзы. Например, если последнее составляет 50 сантиметров, значит, перед нами линза в две диоптрии. Фокусное же расстояние любой собирательной линзы легко установить опытным путем. Для этого с ее помощью на листе бумаги получают резкое изображение какого-нибудь «бесконечно удаленного» предмета (например, Солнца) и измеряют расстояние между линзой и бумагой. Оно и будет фокусным расстоянием данной линзы.

нена насадочной линзой, качество изображения ухудшается, особенно по краям (хотя это и не всегда заметно для глаза). Поэтому вместо насадочных линз для съемок с короткого расстояния лучше пользоваться так называемыми переходными (удлинительными) кольцами, которые не ухудшают качества изображения.

Промышленность изготавливает такие кольца к аппарату «Зенит». Вывернув объектив «Зенита», мы ввинчиваем в объективное гнездо на корпусе аппарата одно переходное кольцо (или два, или даже три-четыре, свинченные друг с другом), а уже в него вновь ввинчиваем объектив. Теперь он сильно отодвинут от пленки, то есть занимает положение, необходимое для получения резких снимков с особо коротких расстояний.

В набор колец к «Зениту» входит четыре кольца разной ширины: 26, 16, 8 и 5 миллиметров. Последнее кольцо, самое узкое, дает на негативе изображение в одну десятую натуральной величины (то есть обеспечивает съемку в масштабе 1 : 10). Однако на снимке, сделанном в масштабе 1 : 10, то есть с расстояния в полметра, муравейник, например, выглядит сплошной серой массой, где трудно отличить щепочки от живых существ. Такие мелкие насекомые, как муравьи, требуют съемки в гораздо более крупном масштабе, вплоть до натуральной величины или даже крупнее. Такую возможность даст нам применение сразу трех или всех четырех переходных колец.

Солнечная бленда. Если фотолюбитель отправляется на съемку в солнечный день, в его снаряжение непременно должна входить солнечная бленда. Она обычно имеет воронкообразную форму, сделана из металла и покрыта внутри черным матовым лаком.

Бленду надевают на объектив для того, чтобы в момент съемки на его переднюю линзу не попадали лучи солнца, иначе на негативах получатся темные пятна неправильной формы.

Благодаря солнечной бленде объектив всегда остается в тени.

Бленду можно склеить и самим из черной матовой обертки от фотобумаги. Она будет иметь цилиндрическую форму. Такая бленда тоже хорошо защищает объектив от нежелательных лучей солнца. Надо только проверить (опытным путем, сделав с нею 2-3 снимка),

не уменьшает ли она — особенно при малых отверстиях диафрагмы — поле зрения объектива, то есть не «сре-зает» ли углов снимка. Если это так, придется немного подрезать бленду, сделать ее короче.

Бленда не помешает и в бессолнечный день. Даже при отсутствии солнца она способна несколько увеличить четкость снимка, насыщенность тонов на негативе.

КАК ВЫБРАТЬ ФОТОАППАРАТ?

В настоящее время в продаже имеется более двадцати различных моделей фотографических аппаратов. Из года в год промышленность увеличивает число выпускаемых моделей. Как же выбрать себе аппарат?

При выборе приходится решать три основных вопроса:

- стоимость аппарата;
- размер получающихся негативов;
- принцип наводки на резкость.

А размеры и вес фотокамеры и светосила объектива — это вопросы второстепенные: ведь все современные пленочные аппараты достаточно легки и портативны (хотя, правда, далеко не каждый из них можно носить в кармане), а светосилы современных объективов достаточно высоки для съемки в любое время года и при любой погоде (особенно если учесть, что фото-пленка в наше время обладает очень большой чувствительностью).

Итак, первый из основных вопросов.

Дорогой или дешевый? Простой или сложный фотоаппарат?

Не надо думать, что чем дороже вы заплатите за свой аппарат, тем лучшие снимки он будет делать. Делает снимки не аппарат, а фотограф, вооруженный им, — значит, качество снимков будет во многом зависеть от вашего умения.

Дорогой и сложный фотоаппарат если и улучшает техническое качество снимков, то незначительно. Но он резко увеличивает возможности фотографа, то есть расширяет круг доступных ему объектов, сюжетов, по-

зволяет фотографировать быстрее, оперативнее и с бóльшим удобством.

Эти преимущества дорогого и сложного фотоаппарата, конечно, имеют большое значение для профессионального фотографа, например фотокорреспондента газеты или журнала. Но для фотолюбителя они обычно не играют существенной роли. Например, учитывая высокую чувствительность современной пленки, фотолюбителю не нужно гнаться за особо светосильной оптикой, которая является относительно дорогой. Ему сравнительно редко придется фотографировать при полном отверстии объектива даже в том случае, если этот объектив обладает средней светосилой — например $1 : 3,5$. Практика показала, что большинство снимков делается с более или менее сильным диафрагмированием объектива, то есть при искусственно уменьшаемой светосиле. В то же время такая светосила, как $1 : 3,5$, при использовании высокочувствительной пленки вполне достаточна для съемки с моментальными выдержками даже в условиях относительно слабого освещения (в театре, в музее).

Затворы дорогих, особо совершенных фотокамер способны отсекают кратчайшие выдержки: $1/500$, $1/1000$ и даже $1/1500$ секунды. Нет, пожалуй, такого быстрого движения, которое нельзя было бы запечатлеть с помощью подобной аппаратуры. Однако если фотолюбитель не ставит себе задачей специально съемку спортивных состязаний и тому подобных моментов, где приходится иметь дело с очень быстрым движением, а ограничивается, в основном, съемкой портретов, пейзажей, цветов, то ему чаще всего предстоит пользоваться такими выдержками: $1/25$, $1/50$, $1/100$ секунды. Таким образом, даже $1/200$ или $1/250$ сек остается резервной скоростью затвора, «на всякий случай».

Конечно, не очень удобно, если у камеры отсутствуют разные механические усовершенствования. Например, у недорогих аппаратов, рассчитанных на применение ролевой пленки, — в частности, у аппарата «Любитель», — вместо специального счетчика сделанных снимков имеется окошко на задней стенке. Под пленку на фабрике подкладывается лента светонепроницаемой бумаги, на обратной стороне которой отпечатаны цифры: «1», «2», «3» и так далее. Когда при пе-

реводе кадра пленка движется внутри аппарата, эти цифры постепенно проходят мимо окошка, показывая, какой по счету снимок уже сделан на данной пленочной ленте. Гораздо удобнее бросить взгляд на счетчик на верхней крышке аппарата, чем заглядывать после каждого сделанного снимка в окошко на задней стенке, переворачивая для этого камеру. Точно так же удобнее при переводе пленки на один кадр поворачивать головку перемотки, не глядя, до упора (как это делается у аппаратов, снабженных так называемой блокировкой), а не до того момента, когда в окошке появится очередная цифра. Но эти удобства и усовершенствования очень усложняют конструкцию фотоаппарата и, следовательно, сильно удорожают его.

Неплохо также иметь камеру, допускающую применение не одного, а нескольких различных объективов. Набор объективов особенно необходим в тех случаях, когда фотограф не имеет возможности подойти ближе к намеченному объекту или, наоборот, отойти от него подальше. Если же мы в состоянии как угодно менять точку съемки и не рассчитываем на съемку «трудных» объектов, — значит, можно обойтись одним постоянным объективом.

И уж, во всяком случае, нет никакой надобности приобретать дорогой и сложный фотоаппарат тем фотолюбителям, которые чувствуют себя еще не особенно уверенно в технических процессах: в проявлении пленки и изготовлении с нее увеличенных отпечатков. Снисходительное выражение «любительский снимок», которым оценивают снимок, не совсем удачный в техническом отношении, вовсе не указывает на то, что он сделан несложным, «любительским» аппаратом: часто бывает как раз наоборот!

РАЗМЕР КАДРА?

Вот второй вопрос, который приходится задавать себе при покупке фотоаппарата. Из стандартных размеров снимков (увеличений) самыми распространенными являются 9×12 , 13×18 и 18×24 см. Если негативы получены с помощью камеры «Москва», то их

размер будет равен 6×9 см. Для получения готовых фотоснимков размером хотя бы 13×18 см придется увеличить их в два с небольшим раза.

Негативы, даваемые камерой «Любитель» или «Искра» (6×6 см), придется увеличивать уже примерно в три раза, а если мы располагаем негативами размера 24×36 мм, то их потребуется увеличить более чем в пять раз.

Чем больше масштаб увеличения, тем ниже (при равных прочих условиях) техническое качество готового фотографического снимка. Следовательно, приходится выбирать между двумя вариантами: или широкоплёночная камера («Искра», «Любитель», «Москва»), или киноплёночная («Зоркий», «Киев», «Смена», «Зенит»). Если вы намереваетесь печатать снимки большим форматом (18×24 см и более), и при этом первостепенное значение для вас имеет техническое качество снимка, то лучше предпочесть широкоплёночную камеру. Вместе с тем нельзя упускать из виду и следующее:

Широкоплёночную фотокамеру можно заряжать и разряжать на свету сколько угодно раз. Но на одной ленте пленки она дает, в зависимости от размера кадра, всего 8 или 12 негативов.

Кинопленочную камеру можно заряжать на свету только в том случае, если у вас есть заряженные плёночные кассеты. Сами же кассеты приходится заряжать в полной темноте. Зато на каждой ленте пленки такая камера позволяет получить 36 негативов.

Кроме того, киноплёночные аппараты, как правило, гораздо портативнее широкоплёночных. В продолжительных экскурсиях и путешествиях далеко не каждый согласится постоянно носить с собой такую камеру, которую не положишь в карман. При восхождении



ТАК РИСУЕТ СВЕТ. Вверху слева - силуэтный снимок: передан только контур предметов. На снимке, помещенном внизу, ярко выражен объем предмета съемки. Фактура, то есть строение поверхности фотографируемого объекта (в данном случае - сосновой коры), отчетливо передана на верхнем правом снимке.



ТАК РИСУЕТ СВЕТ. Линейная перспектива на снимке: все линии постепенно сходятся вдаль, и чем дальше находится предмет, тем мельче он получается. Одновременно здесь передана и воздушная (тональная) перспектива: ближайšie к объективу предметы получают более четко, чем предметы заднего плана (вверху слева).

Исключительно контрастный объект: соотношение яркостей в натуре превышало 1:1000 (вверху справа).

РАЗЛИЧНЫЕ ВИДЫ СВЕТОТЕНИ (нижний снимок):

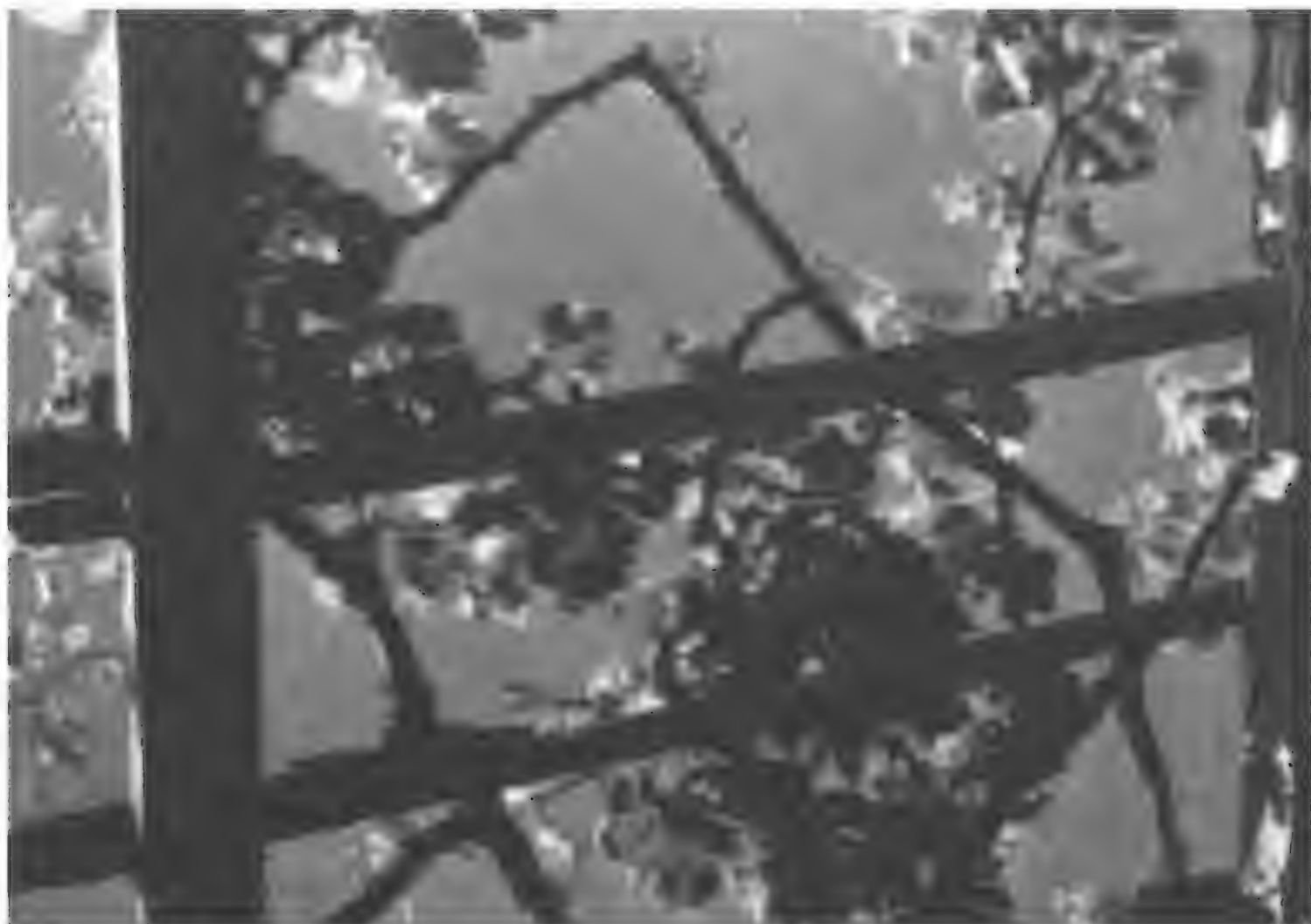
- 1 светá (освещенные участки);
- 2 тени (неосвещенные участки);
- 3 полутень;
- 4 блики.



**Одноплановый
объект.**



**Такие снимки
называют
многоплановыми.**



Снимок, решенный в темной тональности. Этому способствует сознательное притемнение неба при съемке, достигнутое с помощью плотного желтого светофильтра.



В. Брызгин, Б. Стукалов. ДЕКАБРЬ.
Пример снимка, выполненного в светлой тональности. Как и многие другие снимки, выдержанные в „светлом ключе“, он напоминает карандашный рисунок. Значит, его можно отнести к так называемой фотографии.



ВОДА НА СНИМКЕ. На первых трех снимках - отражение в чуть волнующейся воде: ежесекундно меняющийся солнечный узор и деформированные, раздробленные силуэты „земных“ предметов. На последнем снимке вода в роли зеркала в знойный, безветренный день. Отражение получается совершенно не деформированным. Однако такая „неживая“ вода встречается в природе сравнительно редко.



ЛИСТВА НА СНИМКЕ. Как нежная весенняя листва, так и пожелтевшие осенние листья легко просвечиваются солнцем и поэтому выглядят особенно эффектно в контровом свете. Это относится даже к наиболее плотной дубовой листве. Напротив, листочки ивы, снятые в конце лета, не „пробивались“ солнцем. Поэтому пришлось сфотографировать их при переднем свете; они выглядят жесткими, словно вырезаны из жести (внизу слева).



СОВРЕМЕННЫЙ ЗАГОРОДНЫЙ ПЕЙЗАЖ. Слева вверху пейзаж без переднего плана. Справа: в связи с включением в кадр очень близкого переднего плана дальний план слегка нерезок.

Внизу слева пейзаж в пригороде Ленинграда с архитектурным сооружением (Храм Дружбы в Павловском парке); справа пейзажный снимок со вписанными в него человеческими фигурами.



ГОРОДСКОЙ ПЕЙЗАЖ. Слева вверху традиционный „видовой“ снимок. Многие из таких снимков изображают просто отдельное здание, памятник или другую достопримечательность города (в данном случае мавзолей Гур-Эмир в Самарканде).

Справа вверху и внизу снимки, отражающие кипучую жизнь современного большого города.





Невский проспект в Ленинграде поздним вечером. Элемент условности имеется и в этих светящихся линиях, прямых и извилистых (огни проезжающего транспорта), и в этих „призраках“, поднимающихся из туннеля метро (внизу справа). Что делать, — пока еще фотолюбителю недоступна моментальная съемка в ночное время. Приходится терпеть эти условности, но нелепо было бы возводить их в принцип, узаконивать, выдавать за какое-то достижение.





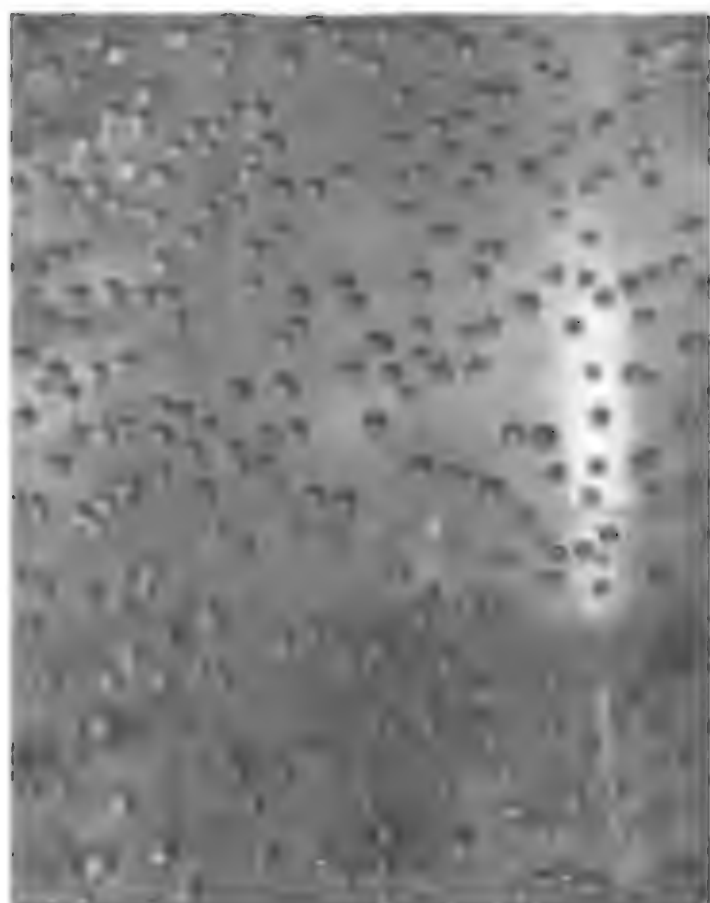
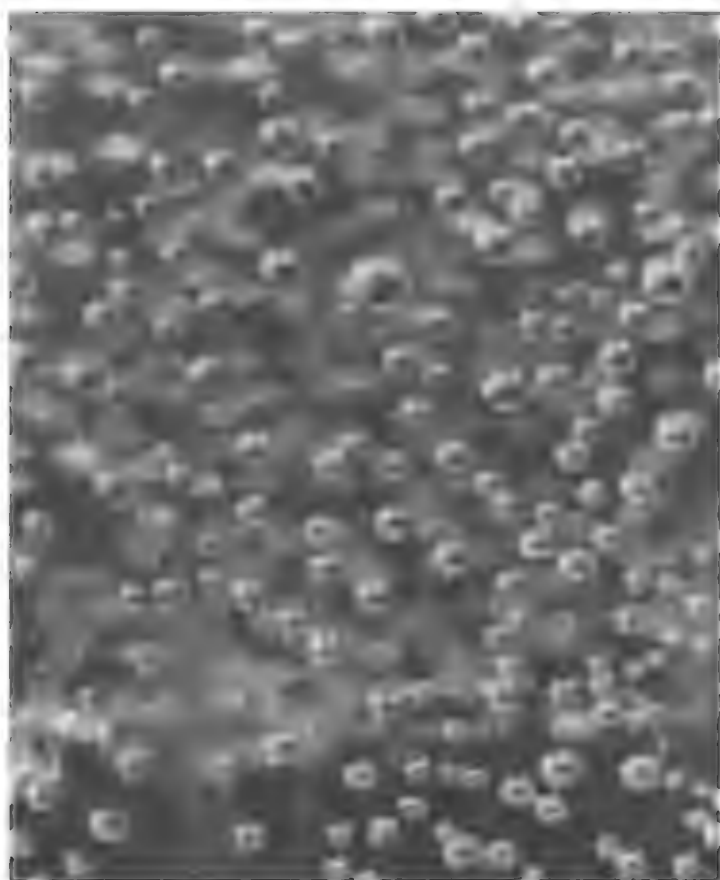
ПЕРЕДАЧА ФАКТУРЫ ПРЕДМЕТОВ мощное изобразительное средство, которым широко пользуется художественная фотография. Сфотографируйте те же объекты при рассеянном свете и снимки покажутся совершенно неинтересными.



НАТЮРМОРТ. Хотя на современном натюрморте часто фигурируют совсем иные предметы, чем на „классических“ натюрмортах прошлых веков, по-прежнему большое внимание уделяется показу фактуры, „вещественности“ каждого предмета.

Современный натюрморт не обязательно отличается массивностью, грубостью форм, он может напоминать очень своеобразные, ажурные и лаконичные, рисунки японских или китайских художников.

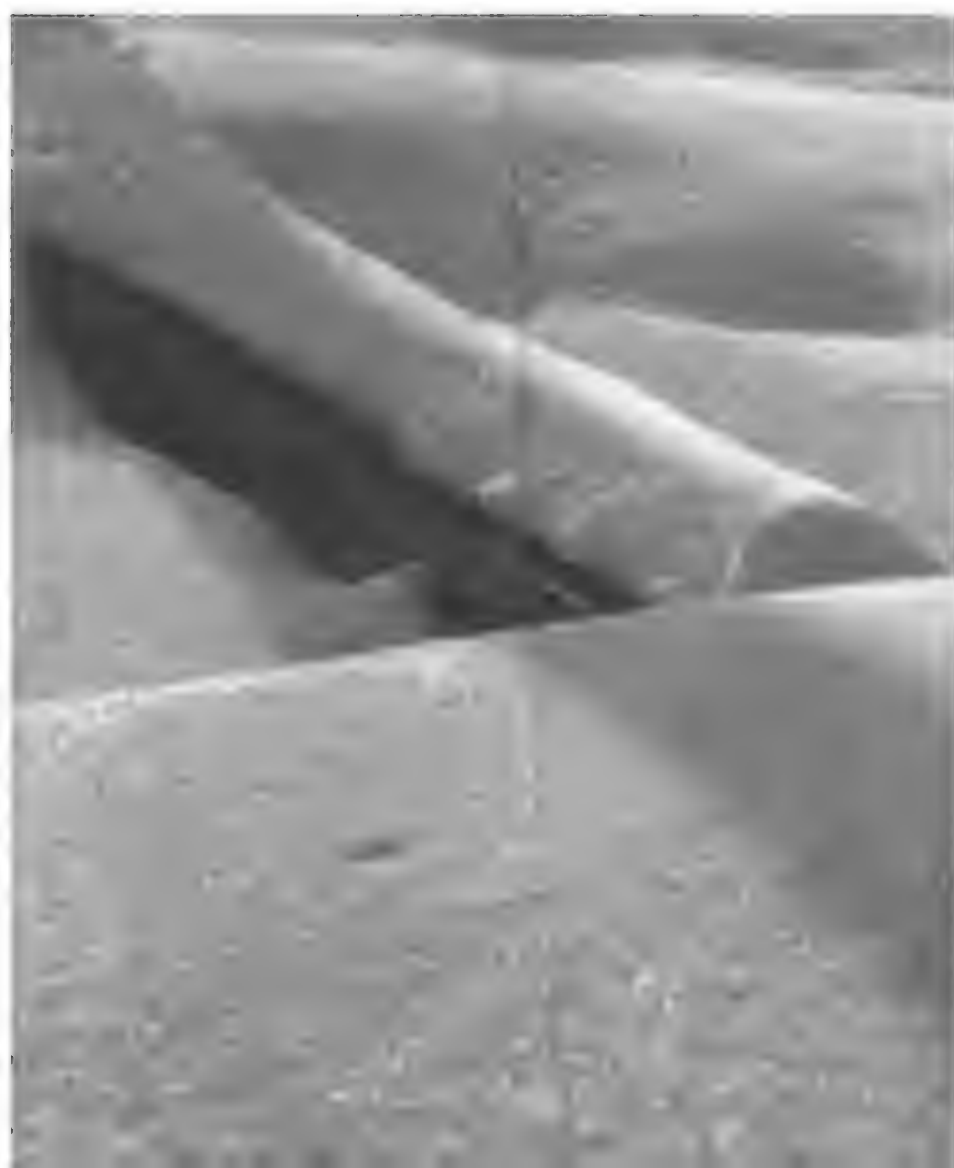




Так по-разному выглядит на макрофотографиях вода — жидкая и замерзшая. Даже пузырьки в молочной бутылке на одном снимке выглядят иначе, нежели на соседнем. Бутылка была одна и та же, менялись только освещение и расстояние от аппарата (два снимка в левом ряду). Внизу справа воздушные пузырьки густо облепили стебель водяного растения.



Росинки, ледяные кристаллы, шероховатая поверхность снега, морозные узоры на окне мо ли бы составить увлекательный фотоочерк „Вода в природе“. Необходимо только позаботиться о безупречной передаче их на снимках. Известно, что для снега характерен влажный блеск, присущий льду и воде. Этим снег отличается, например, от песка, не обладающего таким блеском. Следовательно, на наших снимках он тоже не должен напоминать песок!





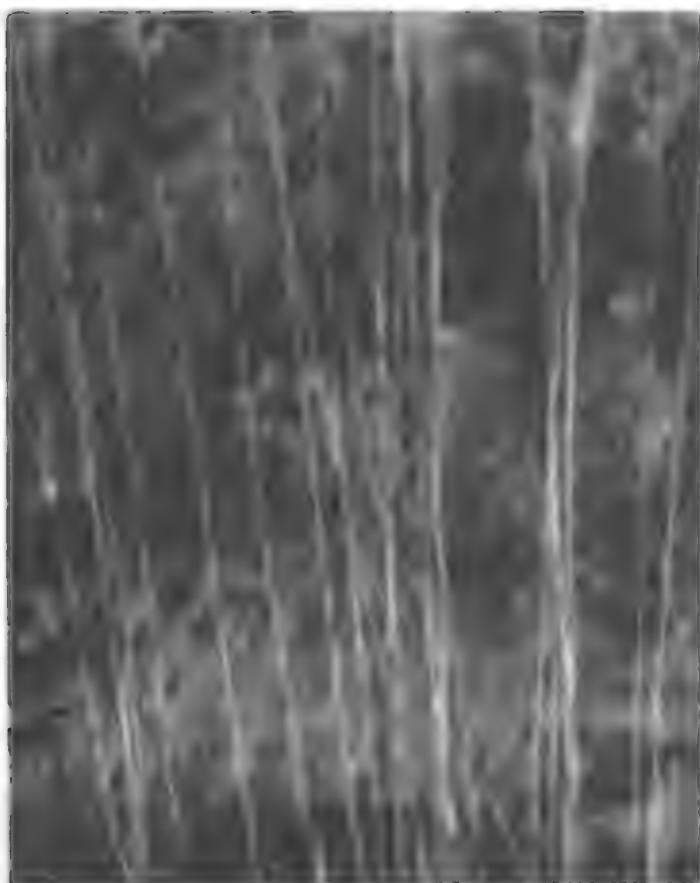
ПРИРОДА И ТЕХНИКА. Это не деталь марсианского пейзажа, а обычная земная электролампа и сухая еловая ветка с покрывающим ее лишайником. В общем, нечто вроде учебного этюда, автору которого просто захотелось показать контраст между четкой геометрической формой, идеально гладкой поверхностью ламповой колбы и причудливыми очертаниями, „ощетинившейся“ фактурой предмета, вышедшего из „мастерской природы“.

Снимок можно рассматривать как натюрморт. Он относится к так называемой „настолярной фотографии“, о которой уже написаны целые книги.



Серия „Чертополох“. Речь идет о чертополохе в самом прямом смысле слова о самом фотогеничном растении наших широт. Посмотрите, как по-разному можно его изобразить на снимках: во-первых, меняя освещение, а во-вторых, дожидаясь разных фаз развития этого растения. В серии всего три снимка, но могло бы быть и тридцать три, тоже совсем разных.





МИР ВБЛИЗИ. Увлечение крупномасштабной съемкой мелких объектов макросъемкой позволит нам обнаружить в окружающем мире немало удивительного, раскрыть сходство между явлениями „большого“ и „малого“ мира.

Мы увидим, что стебельки травы могут быть прямыми, как струны, а тающий под апрельским солнцем снег образует фигурки, напоминающие зверей и птиц; что бесконечно сложно устроен даже самый неприметный и невзрачный цветок...

Наш чисто фотографический опыт тоже углубится; мы научимся снимать живых существ. Пусть кузнечик на снимке глубокомысленно шевелит усиками, так что они выйдут нерезкими: этот снимок интереснее, чем резкие изображения мертвых насекомых.



Р. Амбарцумян. ПОСЛЕ ОПЕРАЦИИ.

Н. Янушковская. СЛОЖНАЯ ЗАДАЧА. Пример психологического портрета, то есть такого, где основное внимание фотографа направлено на раскрытие характера изображаемого лица. Не правда ли, в данном случае это блестяще удалось? Перед нами волевой, настойчивый и, пожалуй, своенравный человек.





В. Брызгин, Б. Стукалов. МАТЬ.

Тоже психологический портрет. Но совсем другой человек, совершенно иной характер. И, как в живописи, его характеристику дополняют введенные в кадр, выделенные из черноты фона руки.



ЧЕЛОВЕК В КАДРЕ. Четыре любительских фотопортрета. Только на одном из них девушка откровенно позирует фотографу (снимок, помещенный внизу слева). На соседнем снимке девочка, поглощенная своим мороженым, не успела среагировать на мгновенно вскинутый фотоаппарат, как снимок был уже сделан. А верхние два портрета сделаны телеобъективом, вообще без ведома изображенных на них людей.



СОВРЕМЕННЫЙ ГРУППОВОЙ ПОРТРЕТ. Эти таджикские школьницы тоже не позировали, им было не до фотографа: в момент съемки перед их глазами разворачивалось красочное зрелище Первомайской демонстрации. (Снято в Ленинабаде 1 мая 1964 года.)



ДЕВУШКА С КУБЫ. Автору снимка помогла пасмурная погода: рассеянное освещение прекрасно выявило смуглость кожи на портрете и избавило от необходимости преодолевать световые контрасты.



Смазанность второстепенных деталей несколько не вредит портретному снимку, а только оживляет его. Съемку портрета даже крупным планом (как в данном случае) лучше производить без всякого предупреждения, чтобы наш объект не застывал неподвижно в ожидании щелчка затвора.



ВЫБОР ИЗ СЕРИИ СНИМКОВ. Взят особенно сложный случай: во-первых, имеются три негатива, почти полностью повторяющие друг друга (то есть три так называемых „дубля“); во-вторых, даже по сравнительно крупным контактным отпечаткам (6 6) оказалось трудно установить, где лучше всего „смотрится“ центральная фигура. Дело в том, что съемка производилась при сильном ветре, и струи боковых фонтанов все время меняли свою траекторию, то закрывая голову центральной фигуры, то „перерезая“ ее пополам. Пришлось изготовить увеличенные (в 4 раза) контрольные отпечатки центральной части каждого кадра, после чего окончательно был выбран кадр, обозначенный звездочкой.



В природе прямая линия исключение (снимок слева вверх). Исключением может быть мачтовый лес, стебли камыша, натянутые нити паутинного кружева. ПРЯМУЮ ЛИНИЮ В ПЕЙЗАЖ ВСЕ УВЕРЕННЕЕ ВВОДИТ ЧЕЛОВЕК.



ЗОРКОСТЬ ФОТОАППАРАТА ЗАВИСИТ ОТ ЗОРКОСТИ ЕГО ВЛАДЕЛЬЦА. Вы видели уже немало примеров, подтверждающих эту истину. А вот и еще один.

Пришлось очень внимательно всматриваться в пилоны древнего самаркандского ансамбля Шах-и Зинда, чтобы заметить среди вертикальных полос шрифтового орнамента скромный листик, не похожий на другие: он тоже покрыт буквами арабского шрифта.

Дерзко нарушив предписанную симметрию, неизвестный мастер каллиграф или, может быть, резчик — поставил свою подпись среди выпренных изречений из корана, выбитых его рукой на фронте здания.

Как же было не снять эту замечательную деталь свидетельство смелости и достоинства простого труженика!



В. Бишоф. ГОЛОД.

Когда смотришь на подобные снимки, как-то не хочется задавать обычные вопросы: каким аппаратом снята эта сцена, на какой пленке? Нет желания обсуждать технические достоинства и недостатки снимка, его композицию. Все это отступает на задний план перед трагическим содержанием. Тем более что знаешь: это не рисунок и не картина. Это документ.



В. Брызгин, Б. Стукалов. ПЕРЕД ГРОЗОЙ.



К. О. Грубый. ПЕРЕПОЛОХ.
Пример мгновенной реакции фотографа.



А. Варга. ИКАР.
Печать с двух негативов расширила возможности фотографического кадра: он получился как бы „растянутым во времени“.



Л. Д м о в с к и й. СЕСТРА МАРИЯ.

А здесь тот же прием — печать с двух негативов — служит другому замыслу. Мы видим не только внешний облик медсестры — ее усталое лицо, ее глаза, следящие за ходом операции, но и ее настороженность, напряженную готовность ее рук, ожидание требования: инструмент!

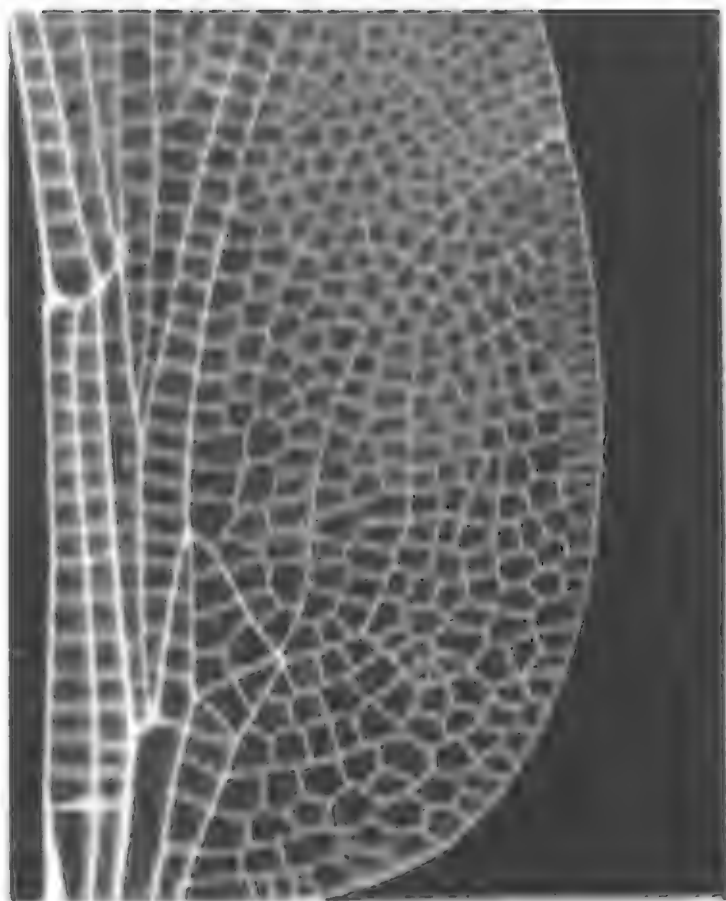
Так расшифровываются остроумные художественные приемы, используемые мастерами фотографии. Так „читается“ современный фотоснимок.



В. Брызгин, Б. Стукалов. КИЖСКАЯ СТАРИНА.

**В. Брызгин, Б. Стукалов. СОПЕРНИКИ.
Репортажный портрет, выполненный телеобъективом
„МТО-500“.**





Слева вверху — „фотограмма“ (в увеличитель было заложено крылышко стрекозы, которое и дало на листе фотобумаги такой ажурный рисунок). Правее так называемая „рейограмма“ (тоже графическое изображение, но полученное без помощи увеличителя; названо по имени художника Ман Рея, изобретателя этого способа).

Это попросту новый вид графики, ее самая молодая разновидность — фотографическая графика.

Фотоснимком следует считать только такое изображение, которое получено с помощью фотоаппарата, а не в лаборатории, без всякого участия фотокамеры. Два нижних изображения на этой странице как раз и являются фотоснимками. Поэтому, как бы ни напоминали они нечто „абстрактное“, это изображения конкретных, реальных предметов. **АБСТРАКТНЫХ ФОТОСНИМКОВ НЕ БЫВАЕТ.**



Н. Р а х м а н о в. ЛАМПОЧКА ИЛЬИЧА.

Этим снимком открывалась фотосерия Николая Рахманова „Лампы XX века“ на Всесоюзной фотографической выставке „Семилетна в действии“ 1964 года.



Первый советский снимок невидимой стороны Луны (без ретуши телевизионной строчной развертки).

на горы, дальних поездках на велосипеде и т. п. она, естественно, будет стеснять фотографа.

Вместе с тем малоформатный фотоаппарат, сам по себе легкий и компактный, сильно проигрывает без дополнительного оснащения — в первую очередь без сменной оптики. Только набор сменных объективов, весящих в общей сложности раза в 3—4 больше самой камеры, дорогостоящих и громоздких, позволяет менять в широких пределах угол зрения, масштаб изображения, глубину резкости, — словом, позволяет выжать из маленькой площади кадра максимум возможного. Вот почему в наше время на такой кадр работает столь могучая оптика, а сама камера, сделавшись очень компактной, превратилась в скромный механический придаток к объективу.

Но уж если мы выбираем малоформатную камеру, прельстившись ее богатым техническим оснащением, пусть это будет зеркальная камера (например, «Зенит»).

Почему непременно зеркальная?

Во-первых, потому, что «зеркалка» дает возможность без всяких ограничений и дополнительных наводочных приспособлений применять различные длиннофокусные объективы, а также насадочные линзы и переходные кольца.

Во-вторых, потому, что только на матовом стекле зеркалки мы всегда видим объект съемки «на плоскости» (как бы уже готовый кадр, только цветной). При любом положении объектива видно, что именно выйдет на снимке резким, и наряду с этим — как будут выглядеть предметы, оказывающиеся за пределами резко изображаемого пространства. Дело в том, что различные объективы по-разному «рисуют» предметы, оказавшиеся за пределами зоны резкости¹. Например, светящиеся пятнышки (блики) в тех случаях, когда они нерезки, передаются объективами серии «Индустар» в виде светлых кружков, а на снимках, сде-

¹ По этому поводу А. Ворожбит («Советское фото» № 5 за 1964 год) справедливо замечает: «Встречаются снимки с раздробленными, непонятными задними планами», но наряду с ними можно встретить и такие, «где даже сильная нерезкость лишь смягчает и обобщает изображаемую форму, но не разрушает ее».

ланных объективами «МТО», они выглядят светлыми колечками.

Подводя итог, можно сказать, что наводка на резкость по матовому стеклу, производимая в зеркальных камерах, — это более наглядный и универсальный метод, чем наводка с помощью оптического дальномера, сохранившаяся на ряде аппаратов.

ТАК РЕШАЕТСЯ ВОПРОС О ВЫБОРЕ ПРИНЦИПА НАВОДКИ.

Преимущества и недостатки квадратного кадра. Некоторые из современных фотокамер — «Москва» (при использовании специальной рамки), «Искра», «Любитель», «Салют» — заряжаются широкой пленкой и дают без перезарядки двенадцать негативов формата 6×6 сантиметров (точнее — 55 на 55 миллиметров).

Итак, негативы — квадратные. На первый взгляд кажется, что это неудобно, — ведь увеличенные отпечатки на фотобумаге почти никогда не делают квадратными; следовательно, при увеличении часть того изображения, которое мы видим на негативе, не используется.

Но у квадратного кадра есть одно очень важное достоинство: фотолюбитель может решить, будет ли его снимок горизонтальным или, наоборот, вертикальным, уже при увеличении с негатива, то есть у себя дома, в своей лаборатории, в спокойной обстановке. Владельцам же аппаратов, дающих не квадратные, а удлиненные негативы, приходится решать этот существенный вопрос перед самой съемкой, когда и без того бывает дорогá каждая секунда.

Выбор из серии снимков. Среди наиболее совершенных фотокамер есть одна («Ленинград»), затвор которой «заводится» сразу на 8—10 снимков. При съемке быстро протекающих производственных процессов или спортивных состязаний этой камерой можно сделать до трех снимков в секунду. Съемка с такой частотой — почти пулеметная очередь! — представляет собой как бы промежуточную ступень между фото- и киносъемкой.

Однако не только эта, а почти все малоформатные камеры дают возможность снимать с частотой не ме-

нее одного кадра в секунду. На стандартной ленте пленки умещается 36 снимков. При необходимости можно «прощелкать» всю ленту за одну минуту.

После проявления пленки и предварительного, поверхностного, просмотра в нашем распоряжении оказывается по крайней мере десятков полноценных кадров — целая серия. При этом они не повторяют друг друга абсолютно точно, то есть не являются так называемыми дублями. Однако такое «массовое производство» неизбежно снижает ценность каждого отдельно взятого снимка.

Выбрать лучший кадр из подобной серии — довольно сложная задача. Приходится просматривать весь заснятый материал под лупой, сразу отбраковывая все дефектные или просто сомнительные негативы, чтобы не доводить их до печати. Есть, правда, и другой, более трудоемкий, зато и более надежный способ, при котором уже наверняка не сможет пропасть что-либо ценное: после предварительного просмотра со всех отобранных вчерне негативов делаются слегка увеличенные контрольные отпечатки. По этим, как их называют, «контролькам» и производится окончательный отбор лучших негативов.

Пленки «Фото». До 1964 года нашими фабриками выпускалось для фотолюбителей огромное количество разновидностей пленки. Государственный стандарт, введенный в действие в 1964 году, резко изменил положение: в нем предусмотрено производство пленки лишь четырех сортов: со светочувствительностью 32, 65, 130 и 250 условных единиц¹.

Достаточно ли этого для удовлетворения всех нужд фотолюбителей?

Чтобы разобраться в этом вопросе, посмотрим, какие пленки больше не выпускаются и почему.

Во-первых, пленка особо низкой чувствительности — ниже 32 единиц. Спрос на нее почти равнялся нулю. Вам приходилось снимать на такой пленке? Нет? Мне тоже не приходилось.

Имея пленку чувствительностью 32 и 65 единиц, совершенно не было смысла приобретать еще и проме-

¹ В соответствии с чувствительностью эти пленки так и называются: «Фото-32», «Фото-65», «Фото-130» и «Фото-250».

жуточный сорт: 45 единиц. Дело в том, что светочувствительность пленки, определяемая в фабричной лаборатории, всегда несколько округляется. Прежде могло случиться так, что две разные фабрики, изготовив пленку с фактической чувствительностью, скажем, 38-39 единиц, маркировали ее по-разному: одна фабрика ставила на упаковке «32 ед.», другая — «45 ед.»¹. По мере хранения пленки на складе, в магазине или у вас дома ее чувствительность понемногу снижается. Поэтому свежая пленка с маркировкой «32» вполне могла оказаться чувствительнее пленки «45», купленной в прошлом году. Это неизбежно приводило к недоразумениям.

Вот почему было решено увеличить разрыв между «ступенями» светочувствительности разных сортов пленки, прекратив выпуск пленки чувствительностью 45, 90 и 180 единиц. Теперь пленка каждого сорта чувствительнее «предыдущей» примерно в два раза (а не в полтора, как было раньше).

Нынешний диапазон чувствительностей, хотя и начинается не с 11, а с 32 единиц, все же достаточно широк: пленка «Фото-250» чувствительнее, чем «Фото-32», в восемь раз.

Прекращено производство малоконтрастных («мягких») пленок и пленок с высокой контрастностью. Все четыре вида пленки «Фото» — нормальные, то есть не мягкие и не контрастные. Однако каждому более или менее искушенному фотолюбителю известно, что если фотографировать на нормальную пленку с некоторой передержкой и затем слегка недопроявлять эту пленку — негативы будут получаться «мягкими», а стоит затянуть проявление — и получим контрастные негативы.

До 1964 года выпускалось очень много пленки типа «изопанхром», более чувствительной к красному цвету, чем к зеленому. Человеческий глаз обладает как раз обратной чувствительностью. Поэтому съемка на изопанхроме, да еще с популярным желтым свето-

¹ Потому что цифры, показывающие чувствительность каждой партии пленки, округлялись и округляются не до целых десятков (скажем, «40 ед.»), а до нормативных величин. Такими величинами до 1964 года были: 16 ед., 22 ед., 32 ед., 45 ед. и так далее.

фильтром, давала неожиданные результаты: над первой демонстрацией на фоне темно-серого неба реяли белесые, точно выгоревшие, знамена; на портретных снимках изопанхром уничтожал румянец и «выбеливал» губы.

Теперь такой непропорционально высокой чувствительностью к красному цвету обладает только пленка «Фото-250». Имеется в виду, что эту пленку, самую высокочувствительную, будут применять, в основном, для моментальной съемки при электрическом свете: в комнатах, в театрах, в залах заседаний. Чуть ли не две трети всего света электрических ламп накаливания составляют оранжевые и красные лучи¹, и пленке «Фото-250» оставлена способность использовать их в максимальной степени.

Для съемок при естественном освещении лучше брать пленку одного из остальных сортов.

Недостатки высокочувствительной пленки. Многие начинающие фотолюбители склонны судить о качестве пленки только по ее чувствительности (точно так же, как о качестве того или иного объектива некоторые судят исключительно по его светосиле). Поэтому они предпочитают всегда пользоваться высокочувствительной пленкой, независимо от того, что снимается и при каком освещении. Этого делать не стоит, и вот по каким причинам.

Пленка высшей чувствительности (130—250 единиц) слишком чувствительна к недодержке и передержке и в обоих случаях легко может дать негативы, не пригодные для печати. (Как говорят, у такой пленки мала «широта». Менее чувствительная пленка обладает большей широтой.)

Кроме того, хотя светочувствительный слой такой пленки и состоит из очень мелких зерен, все же они грубее, чем у менее чувствительных пленок. Зернистость особенно сказывается на сильно увеличенных снимках: на них получается неприятная для глаза рябь.

Повышенная зернистость высокочувствительных

¹ В этом нетрудно убедиться, если зажечь электрическую лампочку днем, при свете солнца, любуясь в окно: ее свет будет выглядеть красновато-желтым, каким он объективно и является.

пленок ухудшает их разрешающую способность, что тоже отражается на качестве увеличений. (Разрешающей способностью называется способность пленок передавать отдельно и отчетливо мельчайшие детали объекта съемки.)

Нечеткие, прерывистые («рваные») контуры на снимке, отпечатанном с большим увеличением, едва различимые мелкие детали — верный признак того, что снимок был сделан на высокочувствительной пленке.

Поэтому пленку высшей чувствительности приходится применять сравнительно редко. Обычно ею пользуются при ночной съемке, при съемке в театре, в густом лесу, в пасмурные зимние дни, а также для фотографирования отдельных спортивных моментов с кратчайшими выдержками.

Какая пленка применяется постоянно. Во всякое время года при естественном освещении можно снимать моментально на пленке средней чувствительности: 32 или 65 единиц. Она дает возможность фотографировать и при электрическом свете со сравнительно небольшими выдержками.

Пленки «Фото» и светофильтры. Пленки «Фото-32», «Фото-65» и «Фото-130» обеспечивают более или менее правильную цветопередачу (то есть перевод красок окружающего мира в разные оттенки серого цвета — от белого до черного). Однако небо в ясные дни, особенно в наших широтах, получается на снимках чересчур бледным. Несколько притемнить его поможет слабый желтый светофильтр — «ЖС-12». Он практически не влияет на плотность негатива, так как поглощает очень немного световых лучей.

Однако для усиления различных эффектов светотени фотолюбителям нередко приходится применять плотный желтый фильтр — «ЖС-18». Он резко притемняет небо, тем самым «утяжеляя» облака, осветляет осеннюю листву и создает ряд других эффектов, но зато вынуждает удлинять выдержку приблизительно в два раза по сравнению с показанием экспонометра. Это заставляет отказываться от плотного фильтра во всех случаях, когда выдержка должна быть возможно короче, — например при спортивной съемке.

Влияние светофильтра на контрастность снимка. Светло-желтый, а тем более темно-желтый или оранже-

вый светофильтр, не говоря уже о красном, усиливает контрастность снимка. Попробуем разобраться, почему это происходит.

На снимке, сделанном без светофильтра, теневые участки редко получаются совершенно черными: в пасмурный день контраст между светом и тенью невелик, а в солнечную погоду эти участки подсвечиваются рассеянным светом, исходящим от голубого неба. Освещенные же солнцем участки имеют в натуре розовый, желтый или красноватый цвет, в зависимости от высоты солнца над горизонтом. Желтый светофильтр, пропуская желтые, оранжевые и красные лучи, позволяет получить эти участки на снимке такими же светлыми, какими они представляются человеческому глазу. А голубые лучи он почти полностью задерживает¹, и тени, которые имеют голубой оттенок, выходят на снимке темнее, чем их воспринимает наш глаз. Оранжевые и красные фильтры, полностью поглощающие голубые лучи, делают тени на снимке совершенно черными. Таким образом, разница между теневыми и освещенными участками оказывается очень сильной.

В некоторых случаях — например, при съемке в лесу, где теневые участки всегда занимают значительную площадь кадра, — это обстоятельство заставляет вообще отказаться от использования светофильтров (за исключением, может быть, совсем светлого желтого или зеленого) и примириться с тем, что небольшие кусочки неба, просвечивающие между ветвей, окажутся на снимке почти белыми.

Применение светофильтра при контровом свете. Среди фотографов нет полного согласия в вопросе о том, нужен ли светофильтр при съемке против света. С одной стороны, для такого освещения и без того характерны большие контрасты между освещенными и теневыми участками, так что тени получаются на снимке очень густыми. Применение же фильтра сделает их совсем черными, и все детали в тенях пропадут. Кроме того, при съемке прямо против света небо, как правило, получается белесым даже при использовании фильтра. Наконец, воздушная перспектива, столь обая-

¹ Поэтому, между прочим, он притемняет и голубое, безоблачное небо, которое без фильтра получалось бы неприятно белесым.

тельная при контровом свете, всегда несколько ослабляется фильтрами.

Но, с другой стороны, предельно сильные световые контрасты могут дать на снимке особый, неповторимый эффект.

Что же касается передачи неба при контровом освещении, то, например, снимки фонтанов, приведенные в этой книге, отличаются вполне достаточным притемнением неба. При съемке использовался довольно плотный желтый фильтр «ЖС-17» (в сочетании с пленкой «изопанхром»). Все дело в том, что объектив был направлен не прямо «под солнце», а несколько в сторону от него. Тем не менее освещение получилось типично контровым, струи воды великолепно сверкают, отлично выделяясь при этом на фоне полетному темного неба.

Применение глубокой бленды позволяет не опасаться рефлексов, независимо от того, с фильтром или без фильтра ведется съемка.

Как можно обойтись без светофильтра при съемке зимой? Ведь тогда небо окажется на снимке совсем бледным, пропадут и нежные тени на снегу¹. Снег на таких снимках будет похож не на сахар, а скорее на сухой, сыпучий песок или даже на мел.

В тех же случаях, когда для передачи воздушной перспективы важно полностью сохранить на снимке дымку, фильтр, естественно, надо снимать.

При съемке архитектурных деталей, если в кадр не попадают кусочки неба, фильтр тоже не нужен.

Таким образом, не забывая о тех минусах, которые связаны с применением фильтра при контровом освещении, категорически отказываться от него тоже не стоит.

Требования к негативам. Каждый, кому приходилось заниматься увеличением фотоснимков, знает: чем меньше масштаб увеличения, тем легче получить полноценный отпечаток: резкий, без всяких признаков «зерна», с хорошей проработкой деталей как на светлых участках («светах»), так и на темных («тнях»).

¹ Вспомните, что говорилось в предыдущем разделе: почему желтый, оранжевый или красный фильтр притемняет тени? Потому что они голубые, а почему они голубые? Потому что освещаются не прямым солнечным светом, а рассеянным светом голубого неба.

Однако малоформатная фотография распространилась так широко, что чуть ли не девять десятых всех фотолюбителей получают очень мелкие, требующие сильного увеличения негативы стандартного размера 24×36 миллиметров. А если к этим фотолюбителям прибавить еще владельцев миниатюрных камер «Нарцисс» и «Вега», то на долю сторонников среднего или крупного формата придется совсем небольшой процент снимков.

Проявление малоформатных негативов, размером в лучшем случае с почтовую марку, требует от фотолюбителя особой аккуратности, безупречной чистоты оборудования и строжайшего соблюдения всех правил обработки пленки. Тем более что проявление таких крохотных изображений, изобилующих мельчайшими деталями, приходится вести «вслепую», без зрительного контроля: крышка проявочного бачка остается закрытой, пока пленка не пройдет процессы проявления и фиксирования.

Вдобавок и увеличение нередко делается не со всего негатива, а лишь с какой-то его части: используемый участок оказывается порой размером с ноготь, не более.

В этих условиях приходится очень тщательно соблюдать концентрацию приготовляемых растворов, температуру проявителя и время проявления.

Если температура проявляющего раствора будет выше той, какая указана в инструкции для данного проявителя, то пленка окажется перепроявленной: слишком темной («плотной») и уж, во всяком случае, слишком контрастной. То же самое получится, если проявлять пленку дольше положенного времени.

Тем не менее находится немало сторонников незначительного перепроявления (к ним относится и автор этой книги). Плотность негативов при этом получается как раз такой, что сквозь наиболее темные участки негатива, положенного на страницу книги, еще удастся различать печатные буквы. При использовании увеличителя с конденсором¹ и увеличении в пять раз вы-

¹ К о н д е н с о р — оптическая система из двух линз, благодаря которой свет лампы увеличителя образует яркий и равномерный световой пучок, проходящий через негатив.

держка под увеличителем составляет при этом двадцать — сорок секунд. А если заменить конденсор молочным стеклом в качестве светорассеивателя, то выдержка достигает уже минуты и более.

Самым ходовым номером фотобумаги у меня оказывается 2-й (бумага небольшой контрастности), и только заменив конденсор молочным стеклом, я перехожу в основном на фотобумагу № 3 (бумага нормальной контрастности).

Некоторые же фотографы предпочитают, наоборот, несколько недопроявлять и печатать с полученных «тонких» негативов на контрастной бумаге. Считается, что в результате этого при больших увеличениях удастся получать минимальное зерно (заметим в скобках, что это уже «немодно»). Сокращается и время печатания. Однако при работе с такими сверхтонкими (то есть слишком прозрачными) негативами приходится особенно остерегаться мельчайших пылинок, оседающих на пленку, царапинок и т. д. Кроме того, всегда существует опасность, что на недопроявленном негативе выйдут не все детали объекта съемки.

Определение выдержки при съемке. Конечно, даже самый лучший снимок можно загубить в лаборатории, неправильно обработав пленку. Но в то же время и самая идеальная обработка не сможет спасти кадр, погубленный при его рождении: то ли из-за того, что аппарат дрогнул от резкого нажатия на спуск, то ли из-за чрезмерной передержки или недодержки. Можно перечислить десятки разных ошибок, допускаемых при съемке, но эти две неудачи чаще других преследуют фотолюбителей.

В расчете на большие увеличения выдержку приходится определять с особой точностью. Не «на глазок», как это иногда делается, не по расчетным таблицам, а только с помощью специального прибора — фотоэлектрического экспонометра.

Слово «экспонометр» означает: прибор для измерения экспозиции. А экспозиция — это количество света, попавшее на данный кадр пленки. Если мы скажем, что при съемке такого-то сюжета в таких-то световых условиях и на такой-то пленке выдержка равнялась, например, $\frac{1}{25}$ или $\frac{1}{50}$ секунды, этого еще недостаточно, чтобы решить, недодержан снимок или пере-

держан. Чтобы судить об этом (то есть о правильности экспозиции), надо знать не только выдержку, но и диафрагму, при которой производилась съемка. Потому что **ЭКСПОЗИЦИЯ РАВНЯЕТСЯ ПЛОЩАДИ ДЕЙСТВУЮЩЕГО ОТВЕРСТИЯ ОБЪЕКТИВА, ПОМНОЖЕННОЙ НА ВЫДЕРЖКУ.**

Могут спросить: неужели таблицы для расчета выдержек не дают точных результатов? Ведь и без экспонометра у многих фотолюбителей получаются, в общем, неплохие негативы, особенно при съемках на низкочувствительной пленке.

Это действительно верно. Но такой результат достигается за счет широты пленки. Всякие таблицы, даже наиболее тщательно составленные, показывают лишь **п р и б л и з и т е л ь н у ю** выдержку, избавляя фотолюбителя от грубых просчетов. В таблицах не учитываются второстепенные факторы, которые в общей сложности иногда очень заметно влияют на освещенность предмета съемки.

Например, в каждой таблице непременно имеется графа: «Портретная съемка в тени». Но ведь тень бывает самой различной: густая тень, отбрасываемая домами; редкая тень (к тому же с отдельными бликами света) под деревьями, покрытыми нежной весенней листвой; едва ощутимая тень от полупрозрачного облачка, набежавшего на солнце; легкая тень летнего зонта... К тому же очень разнообразны и сюжеты снимков: то это портрет вашего товарища, то просека в лесу, освещенная солнцем, то здание или отдельно стоящее дерево, а то — просто красивое облако на фоне темно-синего неба. Переходя от съемки темного объекта к светлому, от пейзажа к портрету, от одного сорта пленки к другому, притом в условиях самого разного освещения, не так-то легко все время изменять выдержку (то есть скорость затвора) или диафрагму именно на ту величину, какая требуется по условиям съемки.

Вообще говоря, в таблицах для определения выдержки можно было бы учесть десятки и сотни различных сюжетов, предусмотреть десятки вариантов освещенности, — хотя бы те разновидности тени, о которых говорилось здесь. Но подумайте, какими громоздкими сделались бы тогда эти таблицы, как слож-

но было бы пользоваться ими и, следовательно, каким длительным процессом сделалось бы определение выдержки!

А экспонометр отвечает на вопрос о выдержке не только безошибочно, но и без всяких расчетов и, главное, очень быстро, почти мгновенно.

О «противниках» экспонометра. Некоторые фотолюбители, зная о коварных свойствах высокочувствительной пленки, все-таки рассчитывают обойтись без экспонометра. Произведя съемку, они при малейшей возможности стараются повторить тот же кадр дважды и трижды, немного изменяя выдержку или диафрагму. Они рассуждают так: если экспозиция, найденная по таблице для первого снимка, и не является идеальной, то, во всяком случае, она более или менее близка к ней. Неизвестно только одно: в каком направлении надо идти, чтобы оказаться еще ближе к экспозиции, наиболее правильной в данных условиях. Поэтому, сделав второй снимок с немного уменьшенной и третий — с немного увеличенной экспозицией (или наоборот), то есть сделав шаг и в том, и в другом направлении, мы в одном из трех случаев уже наверняка должны угадать и попасть на идеально правильную экспозицию.

Однако в результате из двенадцати кадров ролевой (широкой) пленки или из тридцати шести кадров, уместящихся на стандартной ленте кинопленки, мы фактически используем только одну треть, сознательно миримся с тем, что в первом случае восемь кадров, а во втором — целых двадцать четыре окажутся недодержанными или передержанными и после обработки пленки будут выброшены!

Терять их не только обидно, но и очень невыгодно. Вместо того чтобы тратить впустую пленку, лучше приобрести экспонометр. Его стоимость приблизительно равна цене недорогого фотоаппарата.

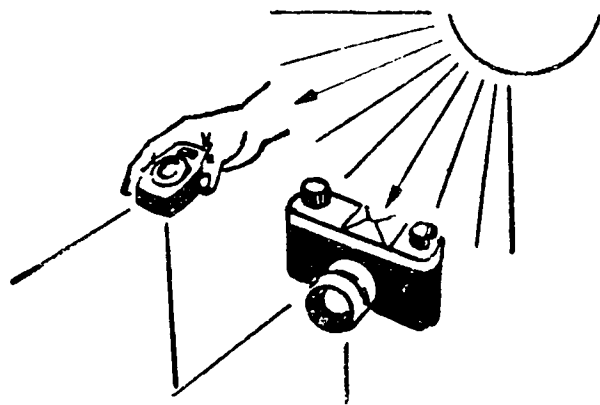
Как действует экспонометр. Экспонометры, точно указывающие необходимую выдержку, называются фотоэлектрическими. Первая часть этого названия происходит не от слова «фотография», а от греческого слова «фотос», что означает свет. Название отражает принцип действия экспонометра: падающий на него свет преобразуется в электрический ток. Чем

ярче будет освещен чувствительный элемент (фотоэлемент) прибора, тем больше окажется сила возникшего тока и тем сильнее отклонится стрелка на шкале, показывающая необходимую экспозицию.

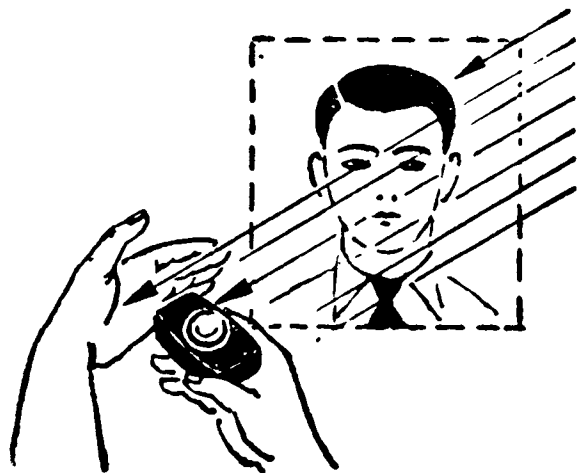
С помощью экспонометра можно измерять либо освещенность объекта съемки, то есть силу света, падающего на этот объект, либо яркость самого объекта, иначе говоря, количество света, которое он отражает.

При портретной съемке основным объектом является лицо фотографируемого человека. Установив на экспонометре чувствительность пленки, которой заряжен аппарат, необходимо повернуть экспонометр так, чтобы его окошко было направлено на этот объект. Чтобы в поле зрения прибора не попадали темные детали, которые могут исказить нужное нам показание (темный костюм, волосы и т. д.), а также слишком светлые участки будущего кадра, например небо, — приходится сильно приближать экспонометр к лицу фотографируемого человека. Это не всегда удобно. Поэтому вошел в обиход такой несложный прием: вместо измерения яркости чужого лица фотограф обычно измеряет яркость собственной ладони, стараясь, чтобы она при этом была освещена точно так же, как и фотографируемый объект.

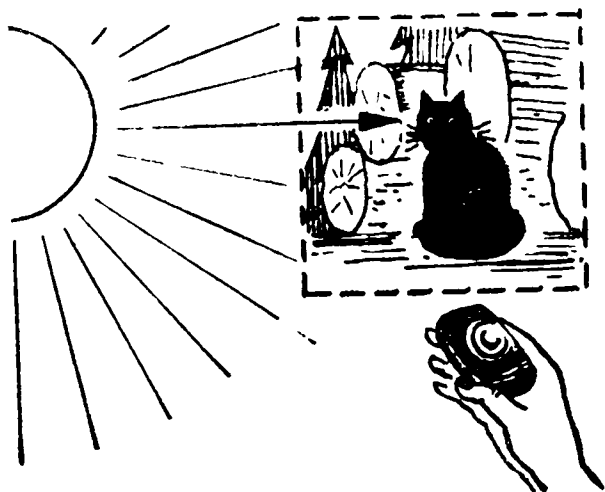
При съемке человека во весь рост с расстояния 4—5 метров или более должна учитываться общая яркость человеческой фигуры. Она будет меньше, если человек черноволос и одет в темный костюм, и значительно больше,



Яркость объекта съемки обычно измеряется с той точки, откуда будет сделан снимок.



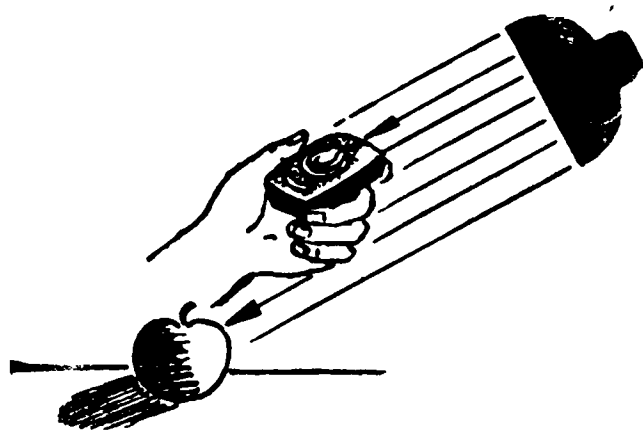
Вместо того чтобы «обследовать» экспонометром яркость (отражательную способность) чужого лица, фотограф определяет яркость собственной ладони при тех же условиях освещения.



Освещенность (а не яркость объекта!) принято измерять, когда мы встречаемся с темными объектами на светлом фоне. В таких случаях при измерении яркости объекта фон «забивает» его, и довериться показаниям экспонометра — значит допустить сильную недодержку.

объектом по сравнению со всеми другими.

То же самое может произойти и при съемке зимних пейзажей с фигурами людей: фигуры лыжников, например, могут получиться в виде черных силуэтов, потому что экспонометр показал выдержку, «продиктованную» очень яркими массами снега, которые попали в его поле зрения. Таким образом, здесь виновником неправильной оценки яркости оказывается уже не



Освещенность рекомендуется измерять также при крупномасштабной съемке мелких объектов (макросъемке).

если перед нами блондин в светлом плаще. Соответственно меняется и выдержка, которую покажет экспонометр. В этом случае, когда измеряется общая, или, как говорят, суммарная, яркость всех деталей нашего объекта, измерение производят, не поднося прибор вплотную к объекту съемки.

При этом необходимо слегка наклонять окошко экспонометра книзу, чтобы в его поле зрения не попадал слишком большой участок неба. Иначе экспонометр покажет неправильную, слишком короткую выдержку: небо является исключительно ярким

объектом по сравнению со всеми другими.

Чтобы избежать недоразумений такого рода, в подобных случаях измеряют не яркость объекта съемки, а освещенность.

Для этого нужно только стать поближе к объекту, намеченному к съемке, и наводить экспонометр на источник света (например, солнце).

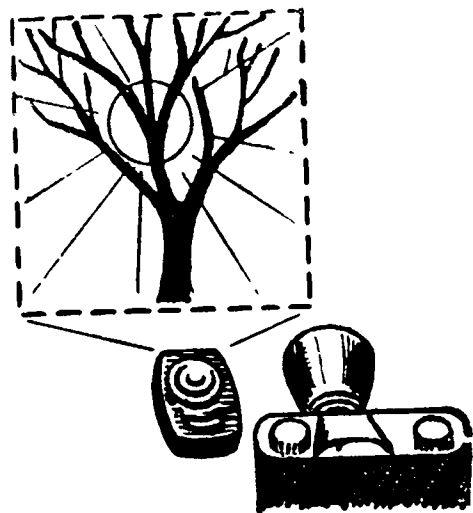
При измерении очень сильной освещенности (солнце в зените!) экспонометр может отказаться. Чтобы этого не случилось, его щиток поворачивают до упора против часовой стрелки, и фотоэлемент уходит в глубь «шахты» прибора. Кроме того, шахту прикрывают молочным стеклом¹.

Наоборот, измеряя сравнительно слабую освещенность, необходимо повернуть щиток экспонометра вправо, чтобы фотоэлемент показался из глубины шахты, и убрать молочное стекло.

Обращение с экспонометром. Фотоэлемент экспонометра постепенно «стареет», и его чувствительность неуклонно, хотя и медленно, падает (в среднем на 5% в год). Таким образом, в то время как фотоаппарат при бережном обращении безотказно служит вам десятилетиями, экспонометр нуждается в проверке и, возможно, ремонте уже после нескольких лет работы.

Но надо постараться, чтобы на протяжении хотя бы этого срока он работал надежно. Для этого экспонометр надо беречь от пыли, ударов и сотрясений. Когда им не пользуются, держать его в закрытом футляре. Не рекомендуется пользоваться экспонометром при температурах выше 35—40°С, то есть, например, в горячем цеху или в жаркий день на солнцепеке.

В случае неисправности экспонометра не разбирайте и не пытайтесь чинить его дома. Экспонометр можно сдать в ремонт в специализированную мастерскую, а если там, где вы живете, такой нет, — отослать для ремонта на завод, где он был сделан.



Если при контрольном свете довериться показаниям экспонометра, на который попадают отдельные солнечные лучи, то негативы получаются сильно недодержанными. В подобных случаях выдержку, показываемую прибором, надо удлинять раза в три.

¹ Здесь рассказано о том, как пользоваться наиболее распространенным фотоэлектрическим экспонометром «Ленинград-2». Молочное стекло прилагается к нему при покупке.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение

Три дороги современной фотографии 3

Часть первая

Мир, увиденный заново 12

Часть вторая

Оружием фотоискусства 69

Послесловие 131

Приложение

Необходимые сведения о фотографической оптике, пленке,
светофильтрах, экспозиции и экспонометре 133

ДЛЯ ВОСЬМИЛЕТНЕЙ ШКОЛЫ

Косинский Иосиф Алексеевич
ЗОРКИЙ ОБЪЕКТИВ

Ответственный редактор Н. К. Не у й м и н а. Художник-редактор
Э. Е. Б о р д з и л о в с к а я. Технический редактор Н. М. С у с л е н
н и к о в а. Корректоры Л. К. М а л я в к о и К. Д. Н е м к о в с к а я.
Подписано к набору 22/XI 1965 г. Подписано к печати 23/II 1966 г. Формат
84×108^{1/32}. Бум. № 1. Печ. л. 6. Усл. печ. л. 10,08. Уч.-изд. л. 8,12 +
+ 16 вклеек = 9,98. Тираж 50 000 экз. ТП 1966 № 266. М 08085. Заказ № 707.
Ленинградское отделение издательства «Детская литература». Ленинград,
наб. Кутузова, 6.

Фабрика «Детская книга» № 2 Росглавполиграфпрома Комитета
по печати при Совете Министров РСФСР. Ленинград. 2-я Советская, 7.
Цена 55 коп.

55 коп.

ИЗДАТЕЛЬСТВО
„ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА“